

MODOS DE VER UM **ACONTECIMENTO**

Paula Cristina Saraiva Baptista Leal

Mestrado em Design da Imagem

MODOS DE VER UM **ACONTECIMENTO**

Contributo para a compreensão da imagem do acontecimento enquanto documento de comunicação que provoca sentimentos individuais ou colectivos, bem como ideias abstractas para a criação de novas realidades.

Dissertação submetida para satisfação do grau
de Mestre em Design da Imagem

Orientador: **Professor Vítor Martins**

Co-orientação: **Professor Doutor Heitor Alvelos**

Porto, Julho 2009

Agradecimentos

Expresso aqui o meu sincero agradecimento a todos aqueles que tornaram possível a realização deste projecto.

O meu primeiro agradecimento vai para o Professor Vítor Martins, orientador desta dissertação. A sua disponibilidade, dedicação e profissionalismo foram, sem dúvida, superiores à maior das obrigações exigidas a um orientador. Agradeço-lhe os preciosos conselhos, disponibilidade, paciência, apesar dos muitos recuos e avanços.

Ao meu co-orientador Professor Doutor Heitor Alvelos, pela disponibilidade e profissionalismo demonstrado desde o início deste projecto.

Aos meus pais, por todo o apoio, paciência e compreensão, demonstrados durante os altos e baixos deste processo académico.

Um agradecimento muito especial ao meu querido João, uma presença sempre constante, pelo carinho e muita paciência que comigo dispensou.

À minha família, em particular, à Mimi, à Cristina, ao Beto (por ter sido o meu motorista privado ao longo deste tempo e fornecedor de café Nespresso), ao querido Avô Xico que com todo o carinho e preocupação se mantiveram do meu lado. À minha Avó Alzira, que não estando presente devo-lhe um agradecimento especial, pela dedicação quer nos bons e difíceis momentos de todo o período académico e profissional.

À Alice Rodrigues, pelo apoio e disponibilidade à revisão e normalização deste documento.

A todos os meus amigos que me acompanharam, em especial, à Joana Koch Ferreira, ao Miguel Melo, à Isabel Moreira, à Marta, ao João Pedro, ao João Negrão, ao Pedro Pimentel (o melhor *boss* do mundo), ao divertido Prada e ao calmo Moreira.

Um especial agradecimento a todos aqueles que se disponibilizaram a participar directamente neste projecto, Carlos Rego, Daniela Lopes, Elmano Madail, Francisco Baptista, Idalina Guimarães, Inês Nascimento, Isabel Moreira, Miguel Coutinho, Miguel Melo, Rui Ramos, Sarah Jamal e Sílvia Vicente.

É bom conhecer pessoas como vocês que dedicam uma vida inteira a ajudar os outros. Afinal há pessoas boas neste mundo. Nunca mais esquecerei os conselhos e força que me deram.

A todos, o meu muito obrigado pelo vossa exemplar resistência e magnífico profissionalismo!

Sumário

3	Agradecimentos
6	Índice de Figuras
7	Resumo
8	Abstract
9	Nota ao leitor
10	Capítulo 01
11	Introdução
13	1. Objecto prático - <i>Modos de ver um acontecimento</i>
16	2. Objecto teórico - <i>Estrutura da dissertação</i>
18	Capítulo 02
19	A interpretação da imagem: ficção versus real
29	Capítulo 03
30	A fotografia e o simulacro
30	1. Quando as palavras: estudo sobre abolição da escrita como defesa da cultura visual e da imagem fotográfica como forma de linguagem.
32	1.1 Influências
39	Capítulo 04
40	Modos de ver um acontecimento
44	1. A escolha da “boa fotografia”
49	2. Os discursos “secrets”
57	Referências bibliográficas
62	Anexos
63	Anexo A: Narrativas visuais
68	Anexo B: História da Magnum Photos
71	Anexo C: Selecção de imagens referentes à fase de pesquisa fotográfica
75	Anexo D: interpretações das narrativas visuais

Índice de Figuras

- Figura 1:** Matthias Wähner: “Man without properties”, Mala Gallery, Warsaw, Janeiro 2003
- Figura 2:** Matthias Wähner: “Man without properties” Mala Gallery, Warsaw, Janeiro 2003
- Figura 3:** Fotografia de guerra de Eugene Smith para a revista Life, datada de Abril de 1945 .
- Figura 4:** W. Eugene Smith, “21 East 90th Street”, New York, 10128
- Figura 5:** Imagem de A. Kertész: “O cãozinho”, Paris, 1928
- Figura 6:** “Pulitzer Prize”, fotografia de Kevin Carter de 1994. Esta fotografia originou o suicídio do fotógrafo.
- Figura 7:** “Isto não é um cachimbo”, Magritte de 1898-1967
- Figura 8:** Página do livro “Sophie Calle - M’AS-TU VUE”
- Figura 9:** Philip-Lorca diCorcia, “Doação DuMont-Schutte”, 1983
- Figura 10:** Philip-Lorca diCorcia, “Ike Cole, 38 years old, Los Angeles, CA, \$25”, 1990-1992
- Figura 11:** Eugene Richards
- Figura 12:** Philip Jones-Griffiths
- Figura 13:** John Heartfield, “Adolf the Superman: Swallows gold and spouts junk”, 1932
- Figura 14:** John Heartfield, “Don’t be Frightened, He’s a Vegetarian”
- Figura 15:** Larry Towell, “Siphiwe’s home in Mbabane”, Suazilândia, 2007
- Figura 16:** David Seymour, “Blind Boy Reading With His Lips”, 1948
- Figura 17:** seleção de algumas fotografias da agência de fotojornalismo Magnum Photos
- Figura 18:** Construção focalizada, imagem da narrativa 04
- Figura 19:** Construção profundidade, imagem da narrativa 03
- Figura 20:** Construção axial, a imagem de baixo pertence à narrativa 15

Resumo

Modos de ver um acontecimento é um contributo para a compreensão da imagem do acontecimento enquanto documento de comunicação que provoca sentimentos individuais ou colectivos, bem como ideias abstractas para a criação de novas *realidades*. Insere-se no campo de estudo sobre a relação da ambivalência da imagem do acontecimento entre a realidade e a ficção, uma relação que se poderá estabelecer partindo da interacção entre as imagens fotográficas apresentadas como documento e segundo as expectativas e contextos socioculturais dos indivíduos. Inserido na fenomenologia da representação da imagem fotográfica o projecto de investigação pretende introduzir-se no campo de estudos sobre a retórica da imagem fotográfica e na leitura que fazemos dela numa perspectiva semiótica e sensorial. Neste contexto, a investigação está dividida numa pesquisa teórica complementada com a análise de fotografias documentais representativas dos conceitos abordados, tendo como principal referência de estudo a conceituada agência de fotojornalismo do Mundo Magnum Photos; e a construção de um documento/objecto visual que pretende abordar os principais conceitos ou problemáticas sobre a complexidade do “descobrir essa coisa que sei logo ao primeiro olhar...” (Roland Barthes, em *A câmara clara*), assim como o estudo dos mecanismos de funcionamento da imagem em termos de retórica, o modo de persuasão e argumentação que reconhece à imagem, características de conotação e denotação.

Abstract

Modos de ver um acontecimento is an essay contributing to the understanding of an event's image as a process of communication in which individual or collective feelings, as well as abstract ideas for the creation of new *realities*, comes to life. It is part of the field of studies regarding the ambivalence between the fictional and real essences of an event's image. This relationship can be established through the individual's interaction between documentary photographic images, taking into account his expectations and socio-cultural background. This research project, which is part of the photograph's image representation phenomenology, envisages to be part of the field of studies on the rhetoric behind the photography's image itself as well as the interpretations made on both sensorial and semiotic perspectives. As such, this research includes theoretical research complemented with analysis of documentary photographs, based on the photographic work developed by the conceptualized agency of photojournalism Magnum Photos, representing this research's concepts and the creation of a visual document/object model to fulfill the research's prime concepts or problematics about the complexity of the "*descobrir essa coisa que sei logo ao primeiro olhar...*" (Roland Barthes, em *A câmara clara*), as well as investigating the mechanics behind how an image works rethoric wise and the persuasion and argumentation method that bestows connotative and denotative characteristics to an image.

Nota ao leitor

Considera-se que o conteúdo do presente documento deve ser tido em conta mediante a consulta dos *livros* a que este refere: *Modos de ver um acontecimento*.

Capítulo

01

Introdução

«Há coisas que se agarram a nós e que nunca mais nos largam: cheiros, toques, sensações, imagens, pessoas. Este material, que no limite constitui a matéria de que é feita a nossa experiência com o mundo, é sempre originado pelos nossos mensageiros exteriores: os nossos sentidos. A fotografia é, por excelência, a arte de agarrar nesses momentos: fugazes, instantâneos, momentâneos. Para além de gravar, registar e conservar a configuração de algo, a imagem fotográfica, enquanto veículo expressivo, possibilita fixar um horizonte de possibilidades de experiências.» ([Nuno Crespo, 2006, s.n.])

O projecto de investigação pretende revisitar conceitos e abordagens metodológicas que acompanham a produção teórica e prática, em torno da imagem fotográfica, bem como reflectir sobre conclusões recentes, numa experiência inter e multidisciplinar construída ao longo dos meses.

Destacam-se as questões centrais que serviram como ponto de partida do meu projecto, a fotografia enquanto instrumento de análise, conhecimento e reflexão da sociedade, bem como de um acontecimento; e alguns autores que influenciaram e determinaram os caminhos a seguir na área do objecto prático.

Como ponto de partida para o projecto de investigação, pretendeu-se reflectir sobre as questões: *nas representações fotográficas documentais, as interpretações da imagem fotográfica de um acontecimento ultrapassam consideravelmente o próprio acontecimento? E os diferentes discursos são independentes das suas legendas? Nas representações fotográficas documentais, poderemos ser consideradas testemunhas, não pelo aspecto indiciário da fotografia, mas pela sua dimensão argumentativa? Argumenta-se sobre uma informação que não é conhecida, mas como é apresentada como representação fotográfica de um determinado momento/acontecimento, ela poderá tornar-se credível?* Ou seja, insere-se no campo de estudo sobre a relação da ambivalência da imagem do acontecimento, realidade versus ficção, uma relação que se poderá estabelecer partindo da interacção entre as imagens fotográficas apresentadas como documento, segundo as expectativas e contextos socioculturais dos indivíduos. A fotografia como documento poderá ter valor estético ao mostrar uma grande intensidade humana e social nas suas representações.

Poderá ser uma forma de ver, criar e recriar uma *nova visão da realidade* da imagem do acontecimento. Inserido na fenomenologia da representação da imagem fotográfica, o projecto de investigação pretende introduzir-se no campo de estudos sobre a sua retórica e na leitura que fazemos dela numa perspectiva semiótica e sensorial. Este projecto consistirá numa experiência que privilegia o potencial argumentativo das narrativas visuais *imaginadas* que se manifestam no acto do conhecer e do estabelecimento da interacção entre o indivíduo, o espaço, o tempo e as memórias. As experiências poderão ser consideradas em compilações de reacções naturais de um amplo leque de espectadores, inclusive de pessoas que não possuam qualquer competência particular em matéria de fotografia. Considerada uma espécie de pesquisa da opinião pública em que salientará a fotografia como meio para expressar as reacções dos indivíduos.

Neste contexto, o projecto de investigação está dividido em duas partes: a teórica, que é aplicada ao estudo das ideias e conceitos mais relevantes e importantes para a construção do objecto visual dos quais derivam os seus principais conceitos e problemáticas sobre a complexidade do “*descobrir essa coisa que sei logo ao primeiro olhar...*” (Barthes, 2008) e estudar os mecanismos de funcionamento da imagem em termos de retórica, o modo de persuasão e argumentação que reconhece à imagem características de conotação e denotação. Poderá tratar-se de uma interpretação que será ultrapassada pela imagem e que poderá desencadear um discurso interior que partirá da representação como seu suporte.

O tema do acontecimento é justificado na medida em que se procura encontrar diversos processos de interrogação sobre o *noema* da imagem fotográfica: “*Isto foi...*” e o “*É isto!*” Tentativa de criar um espaço de carácter discursivo, de forma a estabelecer uma relação aliada à reflexão sobre as narrativas visuais construídas.

A temática nos ensaios visuais vai ao encontro de uma representação da imagem que prevaleça no espaço e que a temporalidade e a causalidade sejam abandonadas.

O indivíduo ou o grupo de indivíduos perante uma apreciação fotográfica exercem o que Pierre Bourdieu chama de “*identidade da imagem*”, que, segundo o autor, «*na maioria dos casos, a fotografia em si não é nada mais do que a reprodução da imagem de integração que o grupo quer dar de si mesmo*». Aqui habitará a multiplicidade fotográfica, a capacidade e necessidade de defrontar o mundo real e o mundo imaginado ou inconsciente. Um reenquadrar do passado, do presente e do futuro.

Assim, a relação dos espectadores com a fotografia passa à margem do mensurável e do classificável, porque não há um conhecimento de um conteúdo prévio (legendas: autor, data, local, etc....) que distrai o *olhar*. É esse o poder da contemplação da imagem que pode ser um *olhar* antropológico ou social, político ou um *olhar* crítico. Trata-se de casos em que o *olhar* abandona a importância da autoria e da técnica. Como Edward Weston refere, «*A atracção que a fotografia exerce sobre as nossas emoções [...] deve-se em grande parte às suas qualidades de autenticidade. O espectador aceita a sua autoridade e, ao vê-la, acredita necessariamente que teria visto a cena ou objecto exactamente da mesma maneira se tivesse estado ali.*» (Weston, 1978), ou seja, o documento fotográfico torna-se num verdadeiro objecto de culto, alvo dum interesse crescente de contemplação. Os arquivos a ele dedicados constituem repositórios insubstituíveis da nossa memória em qualquer dos âmbitos que envolvam a actividade humana. Tal acontece com a imagem fotográfica enquanto duplo do real, que encerra virtualidades de representação que vão muito além da intenção original e das circunstâncias da vida representadas.

1. Objecto prático - Modos de ver um acontecimento

«A fotografia é um espaço. A fotografia é uma memória. A fotografia é um texto. A fotografia é um postal.

A memória é uma imagem.» ([Nuno Crespo, 2008, s.n.])

A fotografia dá ênfase à união espacial e temporal entre a fotografia e a vida de todos os dias, de todos os homens e de todas as coisas, ou seja, pode constatar-se que a fotografia se limita a ser um objecto. É um objecto especial porque está exposto, pendurado, está em casa de alguém sobre uma cómoda ou numa parede. Pode ser um retrato, uma paisagem, um objecto, mas a fotografia tem sempre como condição tornar-se um acontecimento, um facto e um mistério. Pelo contrário, a imagem tende a reflectir-se como um conceito, uma intuição, uma interpretação, ou seja, um *olhar*.

O projecto prático tem como finalidade a construção de um objecto visual aliado a um estudo teórico inicial do qual derivam os seus principais conceitos ou problemáticas: compreensão da imagem do acontecimento enquanto documento de comunicação que

provoca sentimentos individuais ou colectivos, bem como ideias abstractas para a criação de novas *realidades*.

Uma imagem é um *olhar* que pode ser recriado ou reproduzido. É uma aparência, ou um conjunto de aparências, que foi isolada do local e do tempo em que inicialmente se deu o seu aparecimento/acontecimento, e conservada por alguns momentos ou séculos.

Todas as imagens materializam um *modo de ver*, ou seja, a ideia do *modo de ver* não se encontra de forma objectiva na imagem que se contempla, mas no olhar de quem contempla e de quem vê. Na perspectiva de Maria do Carmo Serém, o *olhar* educado do observador atribui a referenciação do significado da imagem fotográfica. O *olhar* do indivíduo nasce da contemplação, prazer, criação e manipulação, isto é, uma *nova visão* da imagem ou do conjunto de imagens fotográficas.

Modos de ver um acontecimento assume a importância e a centralidade do projecto de investigação. A intenção é privilegiar o potencial argumentativo das narrativas visuais *imaginadas* que podem manifestar-se no acto do conhecer e do estabelecimento da interacção entre o indivíduo, o espaço, o tempo e as memórias. Ou seja, trabalhar no campo de estudos sobre a retórica da imagem fotográfica e a leitura consciente ou inconsciente que fazemos dela, numa perspectiva semiótica e sensorial. Neste sentido, encontramos-nos perante a dupla realidade da imagem fotográfica, imagem real versus imagem ficcional, onde vivemos numa realidade que ao mesmo tempo é efeito de verdade e de loucura. Vivemos desde sempre num contexto relacional e especulativo sobre a questão da veracidade da imagem fotográfica, como das influências e interpretações da nossa vida.

Mas o que surpreende, durante o projecto de construção do objecto prático, é a relação entre o *olhar* e a imagem do acontecimento. Não há distinção entre o que é real, imaginado ou manipulado. A intenção é a de iniciar um processo de interrogação do espectador sobre o *noema* da imagem fotográfica: “*Isto foi*” e o “*É isto!*”. Não é descrever nem identificar a imagem do acontecimento, mas forçar o indivíduo a interpretar a sua representação a um segundo nível (através das suas memórias/recordações, instintos, pressentimentos, semelhanças, etc...) permitindo que a representação da imagem no espaço, que agora figura, prevaleça e que a temporalidade ou instantaneidade passada seja abandonada.

O objecto visual, narrativas visuais, foi construído através da justaposição de imagens apropriadas da agência Magnum Photos. Resulta *num mundo de todas as coisas*, em que os indivíduos atribuem uma retórica pura de conotação e denotação e conceitos inconscientes de semelhança e analogia. Neste sentido, a imaginação, a alegoria, o sonho, a alucinação, a memória são os principais requisitos da interpretação colectiva ou individual do objecto visual. *Olhar* e memória é a entidade da experiência deste espaço. Patrick Roegiers refere, em 1997, no “*Le Monde*”, que «*a fotografia, sendo uma arte da amnésia, trata de evocações, recordações (...)*». Ou seja, a experiência estética alia-se a uma capacidade imagética do leitor, de perceber a grande intensidade contemplativa humana e social de uma ou várias imagens justapostas, que criam narrativas visuais.

O discurso individual é considerado memória e estabelece uma fronteira entre as narrativas visuais e a recordação e especulação de cada um. Perante estas, o olhar do indivíduo torna-se constituinte da manipulação das imagens apresentadas, como se poderá constatar no capítulo quatro, *Os discursos “secrets”*. Estas interferem com a nossa percepção da realidade ou podem manifestar-se como exigências ou funções da sociedade, ou seja, há uma constante criação de identidades. Assim, o *olhar* de cada indivíduo nasce da recordação que se confunde com memórias revisitadas ou inconscientes e que se transformam em novas ou duplas realidades imagéticas ou virtuais. Na perspectiva de Daniel Blaufuks, assumir que a memória é uma imagem é reafirmar que toda uma vida, todo o Mundo e todas as coisas têm lugar nas imagens: de tudo é possível formar uma imagem, um símbolo, uma alegoria – ela é considerada um delírio.

Neste contexto, o argumento visual permanece enunciado simples e implícito à expressão de uma opinião que conserva toda a sua relatividade e espontaneidade, não só ao nível da sua expressão, mas também da sua interpretação.

2. Objecto teórico - Estrutura da dissertação

A temática do acontecimento justifica-se enquanto processo de conhecimento na fenomenologia da representação da imagem fotográfica.

O estudo está estruturado em três capítulos. O primeiro, *A interpretação da imagem: ficção versus real*, descreve a necessidade de compreender os limites impostos pela imagem enquanto representação ou interpretação da realidade, como instrumento de múltiplas retóricas que não ultrapassam a ilusão da objectividade factual. Foca aspectos sobre a imagem como meio de construção do simulacro, através dos vários mecanismos de manipulação que acompanham, como, por exemplo, legendas ou títulos e pelo estudo do reconhecimento imagético do indivíduo através das expectativas e contextos do receptor, que são influenciados através dos indícios da representação da imagem fotográfica; pelo destaque dos diversos conceitos de analogia ou semelhança, verdade versus falsidade, conotação e denotação.

O segundo, *A fotografia e o simulacro*, contextualiza e refere alguns exemplos da fotografia não como mero registo mecânico, mas como representação de uma imagem que tende a reflectir um conceito, uma intuição, uma interpretação, ou seja, um olhar. Desdobra-se num subcapítulo, intitulado *Quando falham as palavras: estudo sobre abolição da escrita como defesa da cultura visual e da imagem fotográfica como forma de linguagem*, onde há um destaque para as questões sobre a relação entre a imagem e a linguagem, e se a fotografia pode ou não libertar-se dela. Se for liberta, de que modo pode interpretar-se. Neste subcapítulo, são referidos alguns exemplos, num parágrafo intitulado *Influências*, que, para além de analisar as diversas problemáticas da imagem e da linguagem, vincula referências concretas de autores, onde os aspectos de manipulação podem levar a fotografia a ser considerada simulacro de uma forma consciente ou inconsciente. É mencionado o motivo que levou à escolha da “Magnum” como base de recolha e uso das suas imagens para a construção das narrativas visuais.

O terceiro, *Modos de ver um acontecimento*, desdobra-se em dois subcapítulos: *A escolha da “boa fotografia”* e *Os discursos “secrets”*. Consiste numa pequena contextualização do objecto prático, como se desenvolveu e de que forma foi interpretado pelos indivíduos. A

escolha da “boa fotografia” diz respeito à observação e escolha das fotografias para as narrativas visuais. Perceber quais poderiam ser as principais preocupações do público leitor e ter presente os critérios estéticos, meios de argumentação e utensílios técnicos para a escolha de uma imagem.

Os discursos “secrets” reúne os diversos *olhares* dos indivíduos sobre as narrativas visuais construídas sem o fornecimento de legendas ou títulos. É uma forma de perceber se o registo escrito do indivíduo é testemunho das narrativas visuais criadas e se poderá ser assumido como uma memória escrita individual e agente activo que influencia e é influenciada pela cultura e sociedade onde ele se insere. Introduce-se no campo de estudo sobre o que o indivíduo considera como o *“Isto foi”* ou *“É isto!”* e se podem fazer parte de um projecto estético-documental, bem como duma necessidade de compreender se os diversos discursos podem ser considerados mais reais que as próprias imagens ou se lhes atribuem maior valor significativo.

Capítulo

02

A interpretação da imagem: ficção versus real

«Olhar, olhar, até já não sermos nós mesmos.» (Alvaro Mutis, *Le dernier visage*)

Actualmente, vivemos num contexto em que as imagens, quer sejam num sentido de produções que envolvam a criação ou a reprodução de cenas reais ou fictícias, fazem parte do quotidiano de todas as pessoas. Através dos meios de comunicação, os *indivíduos comuns* lidam diariamente com um *bombardamento* de informações, imagens e sons, sendo muitos deles de carácter documental, que retratam a vida e as acções de pessoas.

A imagem é considerada a representação de uma pessoa, coisa ou ideia. Pode ser classificada como o único meio capaz de recriar algo. Segundo Martine Joly, em a *Introdução da análise da imagem*, «o termo *imagem* é tão utilizado, com tantos tipos de significação sem vínculo aparente, que parece bem difícil dar uma definição simples dele, que recubra todos os seus empregos [...] compreendemos que indica algo que, embora nem sempre remete ao visível, toma alguns traços emprestados do visual e, de qualquer modo, dependem da produção de um sujeito. Imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém que a produz ou reconhece» (Joly, 2008).

Neste sentido, há uma necessidade de compreender de que modo é que as imagens *percebidas* como verdadeiras conseguem atingir o indivíduo no seu espaço e o encontram receptivo a todo o género de informações recebidas, conferindo um tom de verdade aos elementos apresentados.

Desta forma, poderemos afirmar que não há imagens verdadeiras? E de que modo é que conseguimos diferenciar as imagens reais das fictícias? Será colocada em causa a sua veracidade?

As imagens são manipuladas através da forma como nos são apresentadas, por encenação ou pela representação da realidade, e poderá começar a existir uma tomada de consciência dos indivíduos em relação à integração da ficção na realidade que leva ao descrédito de que ela pode traduzir o real face a um acontecimento. No entanto, a ficção pode ser qualquer produção humana que representa a realidade sem interferir materialmente nela. Ou seja, «a fotografia documenta e justifica, mas simultaneamente também aprisiona e falsifica o tempo; é uma submissão e um assalto à realidade; é um meio de apropriação da realidade, assim como um meio de a tornar obsoleta», segundo Susan Sontag. (Sontag, 1977)

Deste modo, as imagens desenvolvem um processo interpretativo e relacionam a objectividade e a imaginação de quem a recebe. “*A imagem começa a partir do momento em que deixamos de ver o que nos é dado no suporte, mas outra coisa que não nos é dada nele*” (Wolff, 2005), ou seja, ao observarmos começamos desde logo a estabelecer relações com a própria imagem. Sendo assim, é importante denotar que a imagem funciona como mediação entre o indivíduo e a realidade, ou seja, representa o mundo influenciando a forma de ver de ambos. Imputa-se como instância intermediária entre o sensível e o inteligível, considerando a imagem que se intitula como “*imaterialidade material*” (Matos, 1991).

A imagem tende a reflectir um conceito, uma intuição, um *olhar*, quer a contemplemos ou construamos, somos quotidianamente empurrados e bombardeados para a sua decifração e interpretação. Torna-se ameaçadora pelo seu carácter perfeitamente *natural* que aparentemente não carece de uma aprendizagem específica, e ficamos com a sensação de que sofremos influências, de modo mais inconsciente do que consciente. Desta forma, o modo como vemos a realidade altera-se conforme os diversos mecanismos de manipulação a que somos submetidos. Por exemplo, os meios de comunicação aproveitam-se da ingenuidade do observador para divulgar imagens codificadas e/ou manipuladas.

O *olhar* de quem vê nasce da recordação que se confunde com memórias revisitadas e que se transformam em novas ou duplas realidades imagéticas ou virtuais. Segundo Daniel Blaufuks, a memória é uma imagem, é reafirmar que toda uma vida, todo o Mundo e todas as coisas têm lugar nas imagens. De tudo é possível formar uma imagem, um símbolo, uma alegoria. É considerada um delírio, uma alucinação. Esta não deve ser entendida como uma espécie de *fotografia* da realidade, mas como uma representação codificada da realidade. No estudo, importa focar que, para além da relação entre o termo imagem e fotografia, o facto das imagens fotográficas não serem consideradas como mero instrumento de registo da realidade, reproduz uma visão de um determinado momento, tempo e sujeito.

Assim sendo, a imagem é compreendida como «*qualquer coisa que se parece com outra coisa e [...]*» (Joly, 2008), é classificada como uma representação visual. A fotografia, por outro lado, é considerada, desde há centro e trinta e cinco anos, um acontecimento, um facto, um mistério, um objecto ou um meio de expressão. O valor da fotografia não é apenas estético,

para além de ser considerado um documento de representação ou expressão de um acontecimento. É aceite como facto *verosímil* da realidade para o espectador. Demonstra a captação de um momento *exacto* em que ocorrem factos de grande intensidade humana e social. Contudo, não se limita a um mero registo mecânico da *realidade*, mas a ver e criar uma *nova visão do Mundo*, mistificando e expressando o modo como a observamos.

De extrema força comunicativa, a fotografia inerente à sua legibilidade universalista e imediata permite um impacto real persuasivo e sensível. Considerada como *instrumento* essencial para a implementação e satisfação das novas necessidades informativas, está quase sempre direccionada para interesses políticos ou económicos, como é o caso das imagens fotográficas dos fotojornalistas Erich Salomon e Kurt Korff. Desta forma, a imagem fotográfica é sinónimo de múltiplas retóricas que não ultrapassam a ilusão da objectividade factual.

As imagens favorecem a introspecção, a memória, a identificação, uma mistura de pensamento e emoção. Fazem eclodir a imaginação de quem as observa. Afirmam-se como um veículo essencial de discursos ideológicos, através da capacidade de captação instantânea e do despertar emoções complexas. Condicionam a submissão do saber ao ver, do pensar ao *olhar individualizante*. Desta forma, importa reter que o facto das imagens fotográficas se enquadrarem na área do documentarismo ou do fotojornalismo é fulcral como catalisador de imaginários colectivos, proporciona novas concepções e visões da sensibilidade crítica e criativa, bem como o reconhecimento e construção de uma memória dos acontecimentos de modo a relacionar o passado com o presente e o futuro.

A imagem é o objecto do *olhar*, é uma representação que se assemelha à realidade. É um *olhar* perturbador porque realça significações, sugere e mistifica de modo a orientar o outro olhar, o do espectador.

Na actualidade, encontramos-nos perante uma *civilização de imagens*, estamos quotidianamente envolvidos por estas, condicionando o *nosso modo de ver* a realidade. Com efeito, a imagem fotográfica do acontecimento, objecto de análise do projecto, torna-se num problema ético a partir do momento em que deliberadamente nos servimos dela para falsear factos. No entanto, convém ter presente as diversas questões relacionadas com a veracidade

e falsidade da imagem fotográfica e a sua mensagem visual. Uma imagem só poderá ser considerada de carácter *verdadeiro* ou *falso* não por aquilo que representa, mas pelo que é dito ou não sobre a sua representação, pelas expectativas e pelo contexto do receptor.

No trabalho de Matthias Wahner, nota-se a intenção da verdadeira simulação da realidade. O fotógrafo produziu uma série de auto fotografias sob o título de “*Mann ohne Eigenschaften*” (homem sem qualidades), que manipulou, por meio de processamento digital, a imagem de si mesmo em fotografias onde aparece ao lado dos Beatles ou da família real inglesa. (Figura 1 e 2)



Figura 1: Matthias Wähner: “Man without properties”, Mala Gallery, Warsaw, Janeiro 2003



Figura 2: Matthias Wähner: “Man without properties” Mala Gallery, Warsaw, Janeiro 2003

Estas e outras manipulações são razão para, como argumenta Umberto Eco, as fotografias mentirem. A diferença, neste caso, é o assumir a verdadeira simulação, a mentira visual e a simples brincadeira que se encontra na dimensão da mensagem. Qualquer espectador que observe as fotografias de Wahner não corre o risco de acreditar nelas, porque o autor assume-se como testemunha ficcional, as imagens representam, mas não correspondem à realidade representada.

Eugene Smith, ao contrário de Wahner, prestou serviços notáveis ao fotojornalismo como compromisso político e social. Trabalhou, nos anos quarenta, com a revista *Life* (Figura3),

que publicava as suas fotografias como meras ilustrações de textos, transformando o conceito e intenção inicial do *acto fotográfico* do autor em descontextualizações e manipulações da realidade captada. Neste caso, o autor não tem poder de decisão sobre as suas próprias imagens e o modo como elas vão ser usadas. Surgem como forma de representar um objecto ou de lhe fazer referência, ou seja, denotam-no. (Figura 4)



Figura 3: Fotografia de guerra de Eugene Smith para a revista *Life*, datada de Abril de 1945.



Figura 4: W. Eugene Smith, "21 East 90th Street", New York, 19128

A denotação é o cerne da representação e é independente da semelhança, apenas se trata da tentativa de *fazer compreender*. Ou seja, a imagem fotográfica através do acondicionamento de legendas, títulos, artigos de Imprensa ou outras imagens (justaposição de imagens) tem função denotativa ou referencial, fornece ao emissor informações da realidade, revela alguma coisa que de alguma forma conduz o espectador em direcção à verdade, de forma objectiva, directa e denotativa. Consiste em focar o conteúdo, as informações reais ou manipuladas acerca dos objectos, lugares ou *personagens*, de forma a dar a conhecer o espaço, tempo, causalidade do acontecimento ou momento.

Contudo, mesmo que acompanhadas por textos orientadores, as imagens não limitam a sua interpretação nem a imaginação do indivíduo (espectador), apesar de influenciar o modo como este a vai observar.

O reconhecimento deste ou daquele motivo poderá não ser significado da total compreensão da mensagem da imagem, no seio da qual pode ter um significado muito particular, por semelhança ou analogia, interligada tanto ao seu contexto interno como do seu aparecimento, às expectativas e aos conhecimentos do receptor. A consciência desse significado depende unicamente da comunicação da mensagem visual, que poderá ser implícita ou explícita.

No caso da Imprensa, usa os objectos fotográficos como semelhantes à percepção da realidade. Para os jornais, as imagens fotográficas servem para informar e ilustrar o *dia-a-dia* do Mundo, bem como de complementos dos textos que relatam um determinado acontecimento, tornando-se publicações credíveis aos olhos do leitor. Desta forma, transmitem uma capacidade única de reproduzir aparências com elevado grau de verosimilhança, como assinala Roland Barthes, em *A câmara clara*, “*analogon*” da realidade.

Perante uma imagem fotográfica, somos compelidos a reflectir sobre essa semelhança, *quem se parece com o quê?*, e se podemos classificá-la como identidade ou memória?

Se a imagem for semelhante à realidade, é porque ela não é a sua própria representação; tem como principal função a de evocar, a de significar outra coisa que não ela, processo de semelhança. Se é compreendida como representação, é classificada como signo, ou seja, como representação analógica. Por isso, podemos considerar diferentes tipos de imagens: as fabricadas e as manifestas.

No caso do meu estudo, são consideradas como principal preocupação as imagens manifestas que se assemelham àquilo que representam. Segundo refere Barthes, a semelhança fotográfica pode ilustrar-se como elo na relação entre a sensação e a *imagem semelhante*. Neste sentido, é de notar que a semelhança é sentida como uma analogia, que pode ser variável entre uma ou um conjunto de fotografias, podendo ser análoga a uma imagem mental,

social ou alucinatória. Assim sendo, devemos *olhar* atentamente para *semelhança* como sinónimo de indício, vestígio e de influência à construção de uma imagem mental ou memória. Contudo, para lá da semelhança, devemos ter sempre presente que é o *ar* das pessoas, dos lugares, das paisagens ou dos objectos que nos permite interpretar e descodificar perante uma imagem o “isto foi” (realidade) e o “é isto” (verdade), ou seja, o seu reconhecimento ou “*verdade louca*” (expressão usada por Roland Barthes, no livro *A câmara clara*). Esse reconhecimento responderá, como já foi referido anteriormente, através das expectativas culturais, sociais e psíquicas do receptor (espectador).



Figura 5: Imagem de A. Kertész: “O cãozinho”, Paris, 1928

«Ele não olha nada: retém dentro de si o seu amor e o seu medo: é isso o olhar.» (Barthes, 2008)

«Como espectador, eu só me interessava pela fotografia por “sentimento”, eu queria aprofundá-lo, não como uma questão (um tema) mas como uma ferida.» (Barthes, 2008)

A fotografia é memória enquanto registo de lugares, personagens ou objectos..., e é sempre considerada uma imagem mental de um tema, num dado instante de um dado mo-

mento, embora retirado do seu contexto espacial, temporal e causal. Através da fotografia, falamos com o passado, somos identificados como os *interlocutores* de memórias silenciosas que ela mantém incerta. “*Sem darmos conta*”, refere Baudrillard, «*é uma das qualidades mais preciosas e originais da imagem fotográfica, diferente do cinema, da televisão [...] O silêncio não só referente da imagem que renuncia qualquer discurso para ser vista e lida de algum modo interior – mas o silêncio mergulha sobre o objecto que ela apreende.*”

(Baudrillard, 1997)

A imortalidade da memória é o principal factor comum das imagens fotográficas. É na verdade uma única fotografia e dois tempos: o tempo de criação, o da captação da realidade de um determinado lugar ou época; e o tempo da representação, o da interpretação da realidade. Conclui-se que a imaginação pode ser codificada, formal e culturalmente. Neste contexto, o termo imagem poderá ser usado em várias actividades psíquicas, tais como as representações mentais, em que se usa a linguagem pelo contacto com a imagem.

A imagem mental é a *sensação de ver*, o momento ou o instante, quase como se lá estivesse, pode ser uma forma de representação mental elaborada pela imaginação. O indivíduo assume o primeiro visionamento de uma fotografia como algo semelhante a uma lembrança pessoal. Todavia, a memória visual só poderá ser considerada válida se for idêntica à realidade.

A analogia, a semelhança, entre a imagem e o real pode ser ela própria uma construção mental. Mas, neste estudo, é necessário reter e verificar que, ao considerar as imagens mentais, se une a dupla sensação de visualização e semelhança. No entanto, trata-se de associações mentais sistemáticas, que servem para identificar este ou aquele objecto, esta ou aquela pessoa, atribuindo-lhes determinadas características e qualidades pelas quais somos social e culturalmente influenciados. Leva-nos para o campo criativo de identidades, precisa ou mesmo imaginária, encaminhando sempre os receptores (indivíduos) a falarem de *semelhança*, «*Vejo-os a todos, posso dizer espontaneamente que estão «parecidos», porque estão conforme àquilo que espero deles*». (Barthes, 2008)

Não admira que exista um discurso, uma retórica que relacione o *olhar* do fotógrafo e

o *olhar* do outro, quem recebe a imagem fotográfica e constrói mentalmente histórias a partir de experiências pessoais. Define-se que a fotografia é considerada um objecto semântico, mais propriamente situado no campo da metáfora ou da alegoria. Não fala, mas faz-nos falar, atinge-nos com analogias, captura o índice e o discurso. É nesse sentido que a imagem fotográfica não é apenas o *olhar* fotográfico, mas, mais do que tudo, uma ocultação da realidade.

Se a intenção dos processos criativos ou da construção da realidade for percebida, conseguimos interpretar de forma mais clara o *índice fotográfico*, que é controlado e não é independente do processo de construção da representação, ou seja, é produto dele. Confunde-se com a própria materialização documental ou visual da fotografia, mas significa o ponto final do processo de construção da representação.

A experiência ambígua que envolve os observadores na recepção da mensagem visual da imagem fotográfica pode ser direccionada para a informação e emoção.

Aceder ao real através da imagem fotográfica será sempre considerado como uma *segunda* realidade, ou seja, a do documento, a da representação elaborada. É o acesso ao mundo das aparências, do simulacro, do mundo imaterial, em que o indivíduo só poderá criar interpretações e nunca atingir o que é inatingível. A aparência é examinada atentamente como evidência fotográfica através do indício transportado pela imagem representada. Tudo o que compõe a representação da realidade pode vir a sofrer distorções, quer ao nível dos detalhes como dos indícios que a constroem, ou poderão ser omitidos factos importantes que levam o espectador a interpretá-la como *verdadeira*. Por isso, é necessário destacar que os indícios podem ser acompanhados pelo conceito de *fotografia documental*, e que raramente se discute o conceito do índice fotográfico em relação às imagens *não documentais*. Em relação às realidades factuais, tem vindo a associar-se valores morais como a *verdade*. O que origina que nunca se coloque em causa o que a fotografia regista, “*que não pode mentir*”, sugere Barthes, um duplo da realidade, reprodução mimética do objecto que vê à sua frente. Assim sendo, os indícios são referentes ao fragmento registado, ao objectivo de partir do geral de toda a realidade, do contexto. É uma prática que é recorrente na Imprensa visando a manipulação das informações.

Desta forma, a fotografia quando aplicada à actividade jornalística tem como finalidade comprovar, testemunhar ou estabelecer um indício, o que leva a não ser considerado como uma *verdade* histórica, criando-se um documento especulativo sobre a aparência de um determinado acontecimento, não podendo dissociá-lo da relação entre registo/criação e documento/representação.

Destas relações resulta a fotografia ficcional ou de simulacro. Contudo, a possibilidade ficcional da fotografia ocorre da intenção, da elaboração criativa, e, numa fase final, da sua aplicação, método usado na construção do objecto prático *Modos de ver um acontecimento*. O elemento ficcional faz parte da imagem, na medida em que a fotografia pode ser transformada num testemunho que se materializa como processo de criação ou construção.

Capítulo

03

A fotografia e o simulacro

«Criar uma imagem consiste em retirar ao objecto todas as suas dimensões, uma a uma: o peso, o relevo, o perfume, a profundidade, o tempo, a continuidade, e, certamente, o sentido» (Baudrillard, 1990)

1. Quando falham as palavras: estudo sobre abolição da escrita como defesa da cultura visual e da imagem fotográfica como forma de linguagem.

«Por todo o lado, somos convidados a não ceder à sedução da imagem, os panfletos que poderiam ter por título “Contra a imagem” são incontestáveis e bem podemos denunciar, acusando a inflação televisiva e publicitária, a “civilização das imagens” que seria nossa.» (Umberto Eco, O signo)

Ao iniciar a comparação da relação entre a linguagem e a imagem, convém trazer para o estudo a questão fundamental de *como relacionar uma com a outra sem que algo seja modificado e como fazer para que a primeira não seja apenas um comentário da segunda e vice-versa?*

Podemos considerar que a intenção de associá-la e integrá-la é feita de forma autónoma. Convém ter presente que a combinação dos dois elementos é inútil, porque a imagem é o seu próprio texto. No entanto, é exagerado considerar-se que esta apenas se comunica por si própria. Por outro lado, quando se diz que a imagem é *qualquer coisa* e o texto confirma, supomos que a imagem apenas afirma.

Apesar do texto ser claro e objectivo no que diz respeito à descrição e à representação, no caso deste estudo o que interessa é inverter os papéis, ou seja, o texto *afirma* e a imagem fotográfica *confirma*. É-lhe conferido a capacidade de certificar.

O texto, apesar de contextualizar o que determinado autor quer dizer, manifesta-o mesmo quando não é nomeado. É na imagem que é feita uma *leitura* interpretativa sem ser usada a verbalização.

A imagem é determinada como linguagem, é imagem entre linguagens; imagem como produção do social do olhar, ou seja, como a prática do olhar em volta do virtual.

A imagem fotográfica é considerada uma linguagem de signos que influenciam processos perceptivos e de reconhecimento do espectador. Por isso, é considerada num campo mais sensorial e memorável em que a linguagem verbal revela essencialmente a formalização do conhecimento.

Desta forma, Roland Barthes refere, na *A câmara clara*, que a *palavra* imagem deveria ser vinculada ao termo “*imitari*”, como produção da representação da realidade.

Sabemos que, apesar da imagem depender do ilusionismo figurativo, mimésis, representa a realidade, falseando a sua aparência, é considerada uma apropriação da cultura para com a *natureza*. Mas, se não houvesse relação entre a imagem e o objecto que ela representa, estaríamos diante de um objecto linguístico e não perante uma imagem.

Já dizia Saussure que a linguagem era um sistema de signos e que não mantém uma ligação material com aquilo que representa. Por outro lado, se a imagem fosse uma imitação exacta da realidade, não poderia ser considerada um sistema de signos. E como é indiscutível que a imagem, enquanto tal, restaura alegoricamente o que se passou como potencial simbólico, poderá ser classificada como fundadora de *mundos*. Nela não se encontra o mundo, mas a suspensão de um acontecer.

No objecto prático, no capítulo quatro, intitulado *Modos de ver um acontecimento*, as imagens escolhidas para as narrativas visuais são signos e exigem uma leitura alegórica que ilude o observador com a aparência natural e credível da sua representação (*Anexo A*). Acima de tudo, as imagens são claras no que refere a comunicação simbólica, mantêm um discurso verbal, mesmo não o usando. No entanto, são estudadas como linguagem, guardam consigo certa intencionalidade de dizer, a qual tentamos decodificar.

Na relação imagem versus linguagem verbal, a intenção foi de associar a imagem à natureza e a linguagem verbal à convenção, o que exigiu que esta dualidade começasse a ser superada devido à ligação da memória nas chamadas *imagens sem escrita*.

Este conceito das *imagens sem escrita* e a problemática da imagem do acontecimento foram e serão a principal intenção da construção do objecto prático, que irei aprofundar no próximo capítulo.

1.1. Influências

Uma imagem representa qualquer coisa ausente, produz aspectos da sua aparência visível ou daquilo que estabeleceu como seu objecto de observação e interpretação. Imita, por exemplo, um determinado acontecimento. Pelo contrário, a linguagem verbal relaciona as imagens mentais que são impressas na nossa mente em função da experiência que cada um de nós tem com os objectos.

A imagem surge-nos como um conjunto de significados, que são, naturalmente, simbólicos; continua a ser ela mesma e o outro, demonstrando uma diferença que é própria da sua identificação, é o *olhar*. Assim, a imagem não tem possibilidade de conceptualizar, apenas compara, generaliza, induz ou deduz. Torna-se mais poderosa e realista quando capta a atenção do receptor, primariamente, do que as informações verbais sobre um determinado artigo, por exemplo sobre a fome em África.

Indico o caso real do fotógrafo sul-africano Kevin Carter (*Figura 6*), que retratou uma menina sudanesa esquelética e moribunda, e um abutre que se encontrava a seu lado apenas esperando a morte da criança. A fotografia torna-se implacável, pela sua capacidade de representar a realidade de forma tão credível e real. Proporciona imageticamente ao espectador um impacto emocional grandioso.

Uma imagem quando acompanhada de texto é incapaz de negar, sem o dizer, o que está na sua representação. Por exemplo, quando Magritte refere “*Isto não é um cachimbo*” (*Figura 7*), alerta o receptor que a imagem se trata de uma mera representação do cachimbo e não da *coisa* cachimbo, ou seja, a intenção inicial do autor só é possível conhecer através da linguagem verbal. A linguagem verbal torna-se significante quando falamos no tema que é considerado como o sistema ordenador do instante – *acto fotográfico*.

Foi pensado, procurado e imaginado algures durante o processo fotográfico. Deste modo, a fotografia carrega o contexto da representação, o tempo e espaço das memórias, os seus significados sucessivos que se transformam para o receptor em estímulos sensíveis e sedutores, características do simulacro.



Figura 6: “Pulitzer Prize”, fotografia de Kevin Carter de 1994. Esta fotografia originou o suicídio do fotógrafo.



Figura 7: “Isto não é um cachimbo”, Magritte de 1898-1967

Durante o estudo, o caso do trabalho de Sophie Calle, para mim, insere-se no campo da simulação. Não é tão vinculada como no projecto de Matthias Wanher, mas é reconhecida por transportar o observador para mundos imagéticos.

As suas imagens fotográficas contam-nos uma história e são normalmente acompanhadas por painéis de texto com os apontamentos da autora. São incluídos para demonstrar, ao observador, a credibilidade das imagens registadas.

As suas fotografias são consideradas, também, elementos de prova visual significativa, de forma a aumentar a veracidade das suas histórias representadas. No caso particular do projecto L'Hôtel C, as notas que acompanham as imagens fotográficas permitem ao espectador criar uma narrativa imagética, ou seja, criam uma ideia de como seriam as pessoas que habitam nos quartos e os seus hábitos diários. Desta forma, o indivíduo torna-se participante activo e reflecte uma dimensão afectiva na obra de Calle. (Figura 8)

Estabelece no seu trabalho artístico uma mistura de realidade e ficção, público e privado, exibicionismo, voyeurismo e performance.

Deste modo, a imagem é indicativa de especulação, desperta o sentimento de realidade que a linguagem não nos fornece. A sua força de convicção aparente nasce da capacidade de acesso do espectador à realidade. Nela não existe, da parte do receptor, um *Se* ou *Talvez*, mas é um “É isto” ou “Isto foi”. É uma certeza fundamental que o indivíduo concebe

no acto da interpretação da imagem, e que se poderá verificar numa análise mais aprofundada no capítulo três em *Os discursos “secrets”*.



Figura 8: Página do livro “Sophie Calle - M'AS-TU VUE”

A ilusão criada pela imagem fotográfica é a ilusão fantasmagórica que se reflecte na relação entre ela e o seu receptor. A interacção entre o observador e o observado não implica só a representação ou encenação, mas também o seu poder de manipulação e ficção do real.

O trabalho de Philip-Lorca diCorcia (Figura 9,10), assim como o de Mathias Wahner, assume de forma evidente e simples a fotografia como produto de encenação/manipulação cuidada. As técnicas que transformam as suas encenações naturais em algo de misterioso e extraordinário são fruto do acaso e do accidental e, por isso, são transformadas em imagens metafóricas.

As suas temáticas dos anos 90 influenciaram os anos de trabalho seguintes, fotografias em ambientes de prostituição e de homossexuais, que se viravam para o campo de encenação documental. Conseguiu relacionar a ideia de fotografia de *rua* com a de *estúdio*, apesar de



Figura 9: Philip-Lorca diCorcia, "Doação DuMont-Schutte", 1983



Figura 10: Philip-Lorca diCorcia, "Ike Cole, 38 years old, Los Angeles, CA, \$25", 1990-1992

ser mais difícil conseguir um controlo eficaz com os *personagens*. O que acontecia muitas vezes era estes não terem consciência de estar envolvidos num cenário em que tinham acabado de entrar.

DiCorcia não vê a sua fotografia como uma essência do momento captado, mas antes de um produto de planeamento cuidado e de antevisão. Exige uma grande capacidade de observação exacta da vida diária durante a fase preparatória, mas também o estudo dos métodos que podem assegurar o observador, em forma de imagem através da fotografia, e que podem mais tarde reconstruir um momento que foi observado e considerado notável na imagem. Insere-se numa estrutura de um método específico, que é similar ao conceito válido para o observador e para a maneira como vê as imagens.

É necessário um estudo específico que explique melhor a relação que é estabelecida entre a imagem e o espectador. Apesar do autor demonstrar que necessita de um controlo sobre a própria imagem, sabe que o modo activo do indivíduo influencia a sua representação, há uma descontextualização do aspecto inicial da imagem, originando um processo de construção ficcional que nutre a fotografia de credibilidade, enquanto evidência documental. O referente da fotografia está sempre presente, ela trá-lo consigo, mas não é um signo verdadeiro, é um signo que não se fixa. Ou seja, o referente apega-se.

«Se gosto de uma foto, demoro-me a contemplá-la. Que faço eu durante todo o tempo que fico ali, diante dela? Olho-a, perscruto-a, como se quisesse saber mais sobre a coisa ou a

pessoa que ela representa. Perdido no fundo do Jardim de Inverno, o rosto da minha mãe é delicado, pálido. Num primeiro movimento, exclamei: «É ela! É mesmo ela! É ela finalmente».»
(Barthes, 2008)

É o caso das fotografias documentais que abordam temas estritamente humanos, quer pelo significado do acontecimento que possa ter para a vida humana quer afectem a mundividência do Homem. É facto que a evidência é exacerbada na construção. Criam-se realidades. As interpretações das imagens são propícias a multiplicar-se e, por isso, devemos ter sempre em atenção a eterna ambiguidade da fotografia, se é um documento que pode vir a ser compreendido como meio para o conhecimento, um acontecimento histórico ou simplesmente um acontecimento, mas que ao mesmo tempo pode tornar-se numa ferramenta essencial para registar estereótipos, preconceitos, que podem ou não depender de textos que acompanham as imagens, dos seus suportes e dos próprios receptores que a interpretam.

Neste campo de estudo, é importante falar de fotojornalismo, porque tem por ambição mais tradicional *mostrar o que acontece no momento*, tentando basear a sua produção no que poderíamos designar por um *discurso do instante* ou uma *linguagem do instante*. No sentido lato, fotojornalismo é uma actividade de realização de fotografias informativas, interpretativas, documentais ou *ilustrativas*. Imprensa ou outros projectos editoriais ligados à produção de informação da actualidade. A actividade caracteriza-se mais pela finalidade, pela intenção, e não tanto pelo produto. Por outro lado, falar em documentalista social significa a procura do *documentar*, que, por vezes, influencia as condições sociais e o seu desenvolvimento. Mesmo que parta de um acontecimento circunscrito temporal, o documentalista social tende a centrar-se na forma como esse acontecimento revela e/ou afecta as condições de vida das pessoas envolvidas.

A referência e influência da “Magnum” insere-se como factor de análise das suas imagens fotográficas na dissertação, de forma a submetê-la a um campo de estudos, no qual não se enquadra, na liberdade completa de interpretação do receptor. Ou seja, através da leitura manipulada das suas imagens como verdadeiras narrativas visuais, como se estas descrevessem um *novo* acontecimento, abolindo, por completo, todas as suas referências

autorais, temporais, causais, etc., assim como da justaposição de outras imagens. O observador fica livre de qualquer influência no modo como vai *olhar* pela primeira vez para a imagem.

A Magnum Photos, agência de fotojornalismo, nasce como mediador consciente e não como um ser resignado à Imprensa e aos poderes políticos, sociais e culturais. Surge como reacção ao plano secundário dos fotojornalistas num quadro de jornalismo dominado pelo Poder e desenvolvimento de relações de interesses entre os poderes e os *new media*. Destaca-se pelo assumir da fotografia de autor, pela integridade moral e humanista dos seus fotógrafos e fotografias e pelo espírito que toca a anarquia.

Para os fotojornalistas da Magnum Photos, o uso dado às imagens fotográficas tem de ser controlado pelos seus autores, sem que com elas evitem interpretar o mundo que percebem. Todos eles apoiam a qualidade fotográfica e da fotografia de autor, e a possibilidade do fotógrafo escrever com as imagens o que deve ser assumido como ponto de vista do nosso conhecimento. (Ver anexo B e Figura 11 e 12)



Figura 11: Eugene Richards



Figura 12: Philip Jones-Griffiths

Pela primeira vez na Imprensa, privilegia-se a imagem em detrimento não total do texto, que surge como um complemento, por vezes reduzido a pequenas legendas. Outras vezes, a imagem vai mais longe. Chega a aliar-se à expressão, à interpretação e à assunção da subjectividade de pontos de vista pessoais. É o que acontece, por exemplo, com as fotomontagens antinazis de John Heartfield (Figura 13 e 14). Assiste-se a um direccionamento dos conteúdos para a pessoa individual ou colectiva.



Figura 13: John Heartfield, "Adolf the Superman: Swallows gold and spouts junk", 1932



Figura 14: John Heartfield, "Don't be Frightened, He's a Vegetarian"

À medida que tentamos compreender a construção social das representações codificadas, apercebemo-nos de que temos de conhecer os seus mecanismos de desmontagem. Ou seja, é essencial que se estabeleça uma relação entre os processos de criação ou construção de realidades, tanto na sua produção como na recepção, enquanto representações do imaginário social que centra as suas concepções na interpretação iconológica (figuras alegóricas). No entanto, se houver uma relação que ultrapassa a aparência documental, conclui-se que a análise iconográfica se apresenta ao mesmo nível da interpretação iconológica. É a tentativa de recuperar os diferentes níveis do significado, devido à interpretação iconológica se desenvolver em ideias e mentalidades.

A agência Magnum Photos foi nomeada a referência principal e base documental para o desenvolvimento do projecto prático intitulado *Modos de ver um acontecimento*. Primariamente pela temática escolhida da memória e da imagem do acontecimento e pela ressalva do detrimento total do texto que acompanham as imagens, assim como da apropriação e manipulação das imagens autorais na construção de narrativas visuais.

Capítulo

04

Modos de ver um acontecimento

«Continuo a pensar num desses insípidos instantâneos fotográficos de um fragmento de paisagem que tem interesse para quem os tirou porque estava lá e sentiu alguma coisa; mas qualquer pessoa olhará para eles com frieza de um modo inteiramente justificado, até ao ponto em que é justificável olhar friamente para uma coisa.» (L. Wittgenstein, Cultura e Valor)

Modos de ver um acontecimento assume a centralidade do projecto de investigação, o qual pretende privilegiar o potencial argumentativo das narrativas visuais que se manifestam através da imaginação, ao conhecimento da relação entre o indivíduo, o espaço, o tempo, as memórias e a *sobrevivência* da imagem do acontecimento enquanto parte dele. Trabalhar no campo de estudos sobre a retórica da imagem fotográfica e a interpretação consciente ou inconsciente que podemos fazer dela numa perspectiva semiótica, sensorial e iconológica.

A fotografia foi o suporte escolhido pela capacidade intrínseca em transmitir mensagens de captação instantânea e despertar emoções complexas, de tal modo que se afirmou, desde sempre, como veículo essencial de discursos ideológicos. Ou seja, como refere Tereza Siza, em *A ordem do ver e do dizer*, condicionante de diferentes *modus vivendi* e de uma *praxis* social onde o *cogito ergo sum* cartesiano se foi transformando em diferentes consciências das sociedades de massas, assente em tão atraente quanto mistificante submissão do saber ao ver, do pensar ao olhar. Assim sendo, compreende-se por que a invenção da fotografia se infiltra nos mais variados sectores da vida humana, ou seja, considerado como principal catalisador de imaginários colectivos, de novas concepções de visões da sensibilidade crítica e criativa contemporânea.

Primeiro, fixa o acontecimento e suspende intencionalmente a acção, levando à criação de lembranças ou memórias colectivas ou individuais. No entanto, o modo como nos relacionamos com *o tempo da representação* não passa de uma leitura que fazemos dele como documento iconográfico, mas pelo reconhecimento histórico da criação através do tempo da representação. Por isso, considera-se que o texto nos dá esse reconhecimento histórico, pelo uso de legendas, que permitem que o seu conhecimento seja influenciado pela indicação do autor, tempo e espaço.

No meu objecto prático, *Modos de ver um acontecimento*, o tempo de criação a que se refere o facto, o momento em que é produzida a imagem, o contexto social e cultural são abolidos. Deixa de existir linguagem verbal referencial sobre as imagens fotográficas. No entanto, o momento continua a ser efémero e direccionado sempre para *um* passado, características próprias do simulacro. Ou seja, é atribuído um grau de clareza e de relação excessivo entre as imagens justapostas, transportando o indivíduo a acreditar na sua veracidade e a estabelecer relações que se desencadeiam em memórias individuais e/ou colectivas, constituindo-se numa fase final em discursos verbais alegóricos (*é isto* ou *isto foi*). Logo, as imagens favorecem, mais do que o texto, a introspecção, a memória, a identificação, uma mistura entre pensamento e emoção.

O tema ou contexto estabelecido inicialmente pelo fotógrafo e a imagem não se identificam, apenas desencadeiam ideias, ou seja, a imagem fotográfica sobrevive ao próprio tema, o que vem a provar que se dá cada vez mais crédito ao que é representado do que à sua presença. Neste sentido, a imagem sobrevive ao acontecimento.

O resultado é também produto da manipulação técnica e os elementos visuais que compõem as imagens têm a capacidade de metáfora e sinestesia; relação subjectiva e espontânea entre a percepção e a influência das sensações, ou seja, podemos associar facilmente formas ou objectos a pessoas ou ambientes específicos, certos cheiros a locais, etc.... Mas esta capacidade de metáfora e sinestesia só será acentuada nas imagens (narrativas visuais) quando acompanhadas posteriormente da linguagem verbal. Por isso, há necessidade de estabelecer a escrita como auxiliar instrumental da memória.

Neste contexto, a relação do indivíduo com as imagens passa à margem do mensurável e do humano, resultado da interpretação emocional e sensorial do Homem.

As narrativas visuais (imagens), para além de uma produção individual, são também uma produção social, desenvolvem-se segundo a perspectiva do autor (eu) e do receptor (indivíduos), abrindo caminho a uma nova forma de ver, criar e recriar uma *nova visão* da realidade da imagem de um acontecimento, ou seja, são uma reunião de códigos, tensões, reencontros de lembranças e rejeições que se envolvem neste processo do *olhar* do outro.

Estas fazem parte do objecto prático, *Modos de ver um acontecimento*, foram construídas como já foi referido, com base numa recolha fotográfica da agência de fotojornalismo Magnum Photos. Todas as imagens fotográficas tinham uma história que foi abandonada e que nega o espaço, o tempo e a autoria das mesmas. O projecto desenvolve-se por oposição aos critérios e regras impostas pela agência Magnum Photos.

É abandonada toda a função referencial e cognitiva ao contrário da intenção e conceito das imagens da “*Magnum Photos*”, que permitem toda a capacidade referencial e emotiva. A agência de fotojornalismo, através da fotografia, mostra o bom testemunho de uma determinada realidade e também da personalidade, das opções e da sensibilidade do fotógrafo que assina, caso dos trabalhos de Larry Towell (*Figura 15*), David Seymour (Chim) (*Figura 16*),



Figura 15: Larry Towell, “Siphiwe’s home in Mbabane”, Suazilândia, 2007

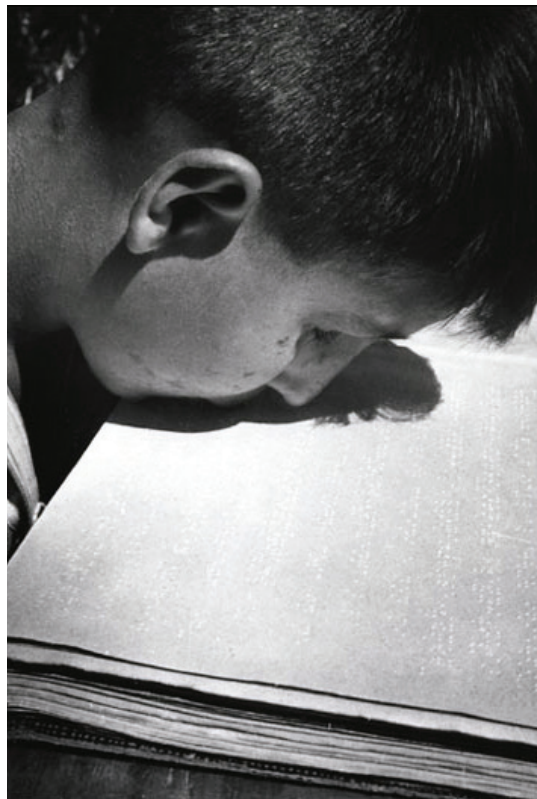


Figura 16: David Seymour, “Blind Boy Reading With His Lips”, 1948

Henri Cartier-Bresson, René Burri, Carl de Keyser, entre outros.

Desta forma, as narrativas visuais acumulam as simultaneidades e as diacronias da sociedade, dos indivíduos, porque são revisitadas por novos e outros *olhares* que acrescentam outros significados.

O modo de interpretação e de compreensão da mensagem visual apresentada nas narrativas visuais proporciona múltiplas escolhas e possibilidades, pelo que é importante apoiar a análise das interpretações a dados verificáveis, ou admitidos, de modo a que não se torne numa fantasia ou simulacro.

A imagem como mensagem visual é composta por diferentes signos e por isso poderemos considerá-la como uma linguagem, um instrumento de comunicação e de expressão. Neste caso, o conjunto de imagens - narrativas visuais - constitui sempre uma *mensagem para o outro*, ou seja, foi necessário ter em consideração algumas preocupações, técnicas e conceptuais (subcapítulo *A escolha da “boa fotografia”*), para perceber o modo como a mensagem visual iria ser entendida. O esquema de comunicação requer um contexto que foi importante para estabelecer contacto *físico* entre quem a produziu e quem a recebeu. Foi posicionada em outros contextos, em pequenos livros que demonstram as observações e interpretações alheias e as contextualizam cultural e socialmente. A análise desses discursos serão estudados mais aprofundadamente no subcapítulo 2 (*Os discursos “secrets”*), onde falarei com mais pormenor sobre as várias interpretações dos indivíduos.

Sendo assim, a palavra-chave de todo o projecto é designada pela contemplação.

1. A escolha da “boa fotografia”

Gombrich refere que uma imagem não é a reprodução da realidade, «*mas sim o resultado de um longo processo, no decurso do qual foram sucessivamente utilizadas representações esquemáticas e correcções*» (Gombrich, 1971).

A criação das narrativas visuais teve como principal preocupação a construção não de uma representação de uma experiência visual, mas da reconstrução ou descontextualização de uma estrutura modelo que se tomou como forma de representação, ou seja, descontextualizar objectivos pré-estabelecidos pela “*Magnum Photos*”.

Podemos considerar que as representações são mensagens simbólicas em que encontramos alguma coisa que é difícil de compreender. Olhares que nos observam, que nos falam sobre a experiência do que *foi*, mas que não ouvimos com clareza nem certeza. Será apenas imaginação?

O conhecimento associa-se à função estética da imagem ao permitir que os indivíduos passem por sensações específicas. O comunicar apenas pela imagem vai necessariamente estimular no destinatário (espectador) um tipo de expectativa específica e um determinado contexto.

Como já foi referido no capítulo dois, a expectativa é intimamente ligada ao contexto. Ambos condicionam a interpretação da mensagem visual e completam as orientações de leitura do indivíduo. No entanto, deve ter-se em conta os diferentes momentos das imagens: o da sua produção até à sua receptividade.

Modos de ver um acontecimento assume a importância do objecto prático, na construção das narrativas visuais. As imagens fotográficas dos acontecimentos, da “*Magnum Photos*”, foram escolhidas sem referências autorais, temporais e causais, inicialmente de forma espontânea e com dimensões emocionais. Devido a uma recolha exaustiva de imagens «*[...] Resolvi, então, tomar como ponto de partida da minha investigação apenas algumas fotos, aquelas que eu estava certo de existirem para mim*» (Barthes, 2008). Inicialmente, foram seleccionadas, independentemente do valor que lhes foi dado ou dos nomes dos autores, sem

pensar na sequência da sua evolução temporal, movimentos e sensibilidades; ou seja, aquele conjunto de imagens pode representar e esclarecer a temática/contexto, que entretanto foi seleccionada como ponto de partida para as construções das narrativas visuais.



Figura 17: selecção de algumas fotografias da agência de fotojornalismo Magnum Photos

Para além do contexto do acontecimento, a temática centra-se no retrato social, quer sejam literários ou visuais. Criam-se sempre identidades, estereótipos, e têm como objectividade a função crítica e social. Comparamos representações de apresentações de si mesmo. Quando qualificamos um retrato, queremos dizer que nos dá uma versão clara, viva da pessoa, que alia esta qualidade a uma forma criativa, ou seja, inovadora de ver. Pensamos que observamos uma versão válida do modelo, mas não é fácil de confirmar, tendo em conta a forma como cada indivíduo se apresenta como *máscara*.

Goffman define o termo *máscara* como o valor social positivo que uma pessoa efectiva-

mente reivindica, e inevitavelmente temos de reconhecer que tudo o que podemos permitir na nossa análise é uma mera versão de fisionomia ou estética. Mas, por outro lado, no ritual social de qualquer interacção, estão implicados um interlocutor ou um público mais vasto. Podemos aceitar a *máscara*, valorizá-la ou deformá-la (manipulá-la).

A recolha e pesquisa das imagens teve especial atenção na escolha dos personagens e do tempo/ lugar das fotografias, de forma a transmitirem uma forte vocação para o anonimato, de modo a criar ou revitalizar a memória e o *sentir* do outro. Numa segunda fase, as imagens fotográficas seleccionadas foram objectos de um *olhar* mais detalhado, tendo em atenção os utensílios técnicos e estéticos mais particulares, de modo a que as imagens quando justapostas se relacionem de forma objectiva ou subjectiva. A mensagem visual poderá exigir a construção de um enunciado longo e complexo, portador de inúmeras informações.

A interpretação da narrativa visual poderá ser orientada de várias maneiras, como se a mensagem pudesse ou não corresponder às expectativas e contexto do espectador. Focando pormenores como vestuário, gestos, fisionomias, direcções do olhar, enquadramentos, e a própria paginação das narrativas visuais, surgem configurações privilegiadas de seguir um método de construção que não se centrou apenas numa forma de elaboração, mas num esquema usado muitas vezes na publicidade por Georges Péniau. Ou seja, desde a construção focalizada, axial, de profundidade e sequencial, que é apresentado no projecto prático segundo influências e métodos de construção.

A construção focalizada foi usada em casos em que o olhar do receptor é atraído na direcção de um *ponto* considerado estratégico, por exemplo no caso da narrativa “04”. (Figura 18)

Na construção axial, o personagem, ou objecto, é colocado no centro do *olhar*. No caso da narrativa “15”, a primeira e a última fotografia reforçam a intenção da mensagem visual da imagem central com os vários *olhares* dos personagens das imagens fotográficas. (Figura 20)

A construção em profundidade poderá resultar do personagem ou do objecto principal estar integrado numa determinada cena, onde o cenário poderá ocupar a cena como primeiro plano, caso da imagem da narrativa “03”. (Figura 19)



Figura 18: Construção focalizada, imagem da narrativa 04



Figura 19: Construção profundidade, imagem da narrativa 03



Figura 20: Construção axial, a imagem pertence à narrativa 15



A construção sequencial foi usada em todo o processo construtivo das narrativas visuais. Consiste em criar um percurso de leitura para o receptor, esquerda/direita, cima/baixo, onde a disposição poderá ser interpretada não tendo só em conta as referências sociais, mas também consoante o espectador. A pose do modelo é determinada pela cenografia da imagem fotográfica, se for considerada a alternativa clássica, os modelos/personagens são apresentados quer de frente quer de perfil, pois, ao enfrentá-los nos olhos, a impressão do receptor é de ter criado uma relação interpessoal entre o *eu* e o *tu*. Caso falte o resto do corpo, ou a face esteja cortada, aparecendo só os olhos, leva a que o espectador imagine o que não está visível originando a criação de histórias fora do campo do registo da acção representada.

No entanto, durante a construção das narrativas, houve sempre necessidade de uma especulação sobre a identidade dos personagens retratados, tanto no seu conjunto como em particular. Em termos formais, o personagem pode ser apenas um elemento da composição; por outro lado, em termos referenciais, pode ser um representante aleatório de um grupo social mais amplo.

Bourdieu refere que *«ao conferir à fotografia um certificado de realismo, a sociedade nada faz senão confirmar a si mesma na convicção tautológica de que uma imagem do real em conformidade com a sua representação de objectividade é verdadeiramente objectiva»* (Bourdieu, 1985). Consciente ou inconscientemente, atribuímos uma categoria social a uma imagem, porque nos deixamos envolver pelas imagens que nos conduzem para um história latente da qual já não podemos recuperar. Ou seja, à medida que foram construídas as narrativas visuais, havia e há sempre a tentação de relacionar e criar várias histórias tendo por base sempre a mesma imagem fotográfica. Contudo, foi e é necessário estabelecer parâmetros carregados de analogia e semelhança entre elas, para criar um limite de construção versus desconstrução.

Convém focar que o número de narrativas visuais apresentadas até agora se deve ao tempo limite para entrega da dissertação, Julho, o que origina que este projecto prático não se limite a um processo literalmente académico.

A fotografia de um instante é transformada em atemporal simbólico aliado ao efémero e à duração. O uso da alegoria cita e perpetua toda uma história da representação visual, regista um acontecimento pontual numa duração, numa tradução visual, que manipula a sua informação original para outro tipo sobre a qual queria interrogar. O seu aspecto testemunha a realidade do acontecimento pelo carácter visual e sentido de verdade que lhe é atribuído, ou seja, o seu aspecto visual fornece algumas informações ao nível das pessoas, lugares, mas é todo o seu conjunto/relação que torna cada imagem fotográfica atraente e verosímil.

2. Os discursos “secrets”

A fotografia é uma operação instantânea que exprime o Mundo em termos visuais, tanto sensoriais como intelectuais, sendo também uma procura e uma interrogação constantes. Actualmente, é questionada por quem a observa atentamente, é modificada a maneira de *ver* dos indivíduos que nos rodeiam, e que intervêm no nosso próprio comportamento quotidiano e revela em particular o papel da imagem.

Neste subcapítulo, é importante perceber a construção interpretativa fundamentada do receptor perante as narrativas visuais apresentadas, segundo a imaginação ou a memória, tendo sempre em atenção os diversos processos de interrogação sobre o *noema* da imagem fotográfica, “isto foi” e o “é isto”.

Pretendeu-se criar um espaço de carácter discursivo e argumentativo sobre a imagem e do paradoxo entre o verdadeiro e falso na fotografia do acontecimento, ou seja, criar um espaço aliado à reflexão sobre as narrativas visuais construídas. A análise dos diversos discursos apresentados e a construção das narrativas visuais têm não só uma função pedagógica, a título de formação, mas uma intenção extra curricular que irá ser referida na conclusão.

A inexistência do relato escrito, legendas, cria um paradoxo que nos *pára*. Os indivíduos têm consciência de que existe um passado, mas a imagem só é capaz de lembrar que ele está definitivamente esquecido, ou seja, sente um presentear da ausência.

A imagem, na segunda fase do projecto, é vista como linguagem específica e heterogénea. Distingue-se do mundo real e propõe-se, por meio de signos particulares, uma representação escolhida e forçosamente orientada segundo os mecanismos de comunicação, como foi referido no subcapítulo anterior. Para a análise das interpretações dos indivíduos, segui o método de Roland Barthes, de procurar/descobrir as razões pelas quais certas fotografias exercem uma atracção sobre nós. Por isso, a análise colectiva dos *discursos* “secrets” constitui limites razoáveis e *verificáveis* da interpretação, e não das pressupostas intenções iniciais do autor (eu).

Na memória escrita individual, as interpretações poderão representar tudo o que nos rodeia enquanto influências na construção cultural e social. Perante as narrativas visuais,

ou documentos fotográficos, o *olhar* do indivíduo é encarado como agente constituinte da manipulação das imagens do acontecimento, porque estas interferem na nossa percepção da realidade ou manifestam outras exigências e funcionalidades na sociedade e implicam uma permanente *destruição criadora de identidades*.

Atentemos na interpretação do jornalista Elmano Madail, referente à narrativa “14”, «*Sabem-no todos por ali, seja em Belfast ou Bilbao, que o destino chegará um dia. Violento, sem hora aprazada nem aviso publicado nos jornais, onde medra a página do obituário à mingua de notícias sãs. Num viver tão precário, é grande a urgência dos enamorados; impacientam-se com as coisas fúteis, como a obrigação escolar, que atrapalham o culto do amor. Para o luto, não lhes faltará oportunidade (se chegarem a velhos...). Principalmente ali, no campo de batalha permanente – e cujas razões já se perderam no entendimento dos beligerantes –, nas ruas dessa cidade onde a infância é um breve sobressalto de inocência. Seja em Belfast ou em Bilbao.*»

O *olhar* dos indivíduos sobre as narrativas é considerado actuante, porque se move, recolhe e regista o que considera fenómenos presentes da realidade envolvente. No entanto, considerar que o registo escrito do indivíduo é testemunho das narrativas visuais criadas é assumir que o projecto prático é um projecto estético/documental. Cada narrativa visual é considerada um texto e o seu ser assim exige que seja lida. A metáfora da leitura é muito conveniente à relação que os seus indivíduos estabelecem com ela, porque a ser considerada texto exige uma actividade incessante de descodificação e de compreensão que leva a uma excitação e que activa todos os poderes da inteligência, da sensibilidade e experiência do indivíduo. Trata-se de anular a passividade e o carácter histórico que a imagem do acontecimento inicialmente poderia ter. Logo, não se trata de uma linguagem discreta ou descontínua, mas de uma linguagem contínua em que, do ponto de vista metodológico, é importante reter quais os principais componentes da imagem, e se os conduzem para o campo imagético e memória de cada indivíduo.

As narrativas visuais permitem ao receptor dispor mentalmente os elementos similares e que não estão presentes na mensagem, isto é, elementos substituíveis. Estes elementos de associação mental podem ajudar a localizar os elementos que compõem a imagem, vejo

um homem e não uma mulher, uma criança e um animal, o vestuário tem determinadas características rurais ou citadinas, considerados signos icónicos, ou seja, motivos reconhecíveis; tem cor ou é preto e branco, signos plásticos – cor e formas; não existe texto algum, signos linguísticos. Estes tipos de associação levam-nos para o campo da essência da fotografia que reside na emoção e reconhecimento individual e colectivo.

Duma maneira geral, a função dominante nas narrativas visuais é a dita expressiva e emotiva, é pensada e elaborada pelo emissor da mensagem o que as torna manifestamente subjectivas. A que se manifesta logo a seguir é a função conotativa que implica a expressão do espectador no discurso através da interpelação ou interrogação. À primeira vista, os discursos dizem simplesmente *é isto, é assim* ou *isto foi*, e não dizem mais nada. Constituem um discurso estético-documental como é exemplo o caso da reacção de um formador de modelação de vestuário *«Estas fotos fizeram-me lembrar um filme muito antigo sobre os campos de concentração, era de Hitler... Julgo que se chamava O pão que o diabo amassou. Fome... escassez de víveres... pobreza...»*. Contudo, o sentido dos discursos imprime-se de serem únicos e fixos, embora seja, também ele, passível de várias leituras, e capaz de abstrações e generalizações. Como refere Martine Joly *«[...] não é necessário provar que a linguagem verbal é também conotativa, a própria noção vem da linguística que estudou largamente os seus mecanismos [...]»* (Joly, 2008), ou seja, a interpretação consiste no descodificar o aspecto conotativo da mensagem visual, o seu *discurso secreto*.

Portanto, é necessário reconhecer que tudo na imagem é um elemento da mensagem visual que poderá ser conotativo e que este processo se poderá reservar apenas no campo do signo icónico. As conotações podem surgir com as cores ou outros signos plásticos, como se pode verificar no caso da interpretação de Sarah Jamal sobre a narrativa “oi”, *«A oposição da cor (o verde e o vermelho vivos) e do preto e branco; a oposição do movimento e da estaticidade; a água, as árvores e o céu – tudo se relaciona através da liberdade da Natureza.»*.

No entanto, as imagens continuam a ter uma natureza paradoxal: por um lado, estão eternamente ligadas ao seu referente concreto, por outro, são passíveis de inúmeras leituras, dependendo de quem é o receptor e do que o rodeia. Pode verificar-se nos vários discursos dos indivíduos (Anexo D), que existem casos onde as palavras podem ser mais reais do que

a própria coisa à qual elas se referem, ou seja, quando a cena que descrevem tem mais impacto do que a situação em si.

Podemos concluir que os discursos são as interpretações que sustentam o passado de cada indivíduo e a realidade envolvente, e neste sentido há sempre uma tendência para contextualizar as suas leituras, acrescentando à fotografia um valor de significação que é influenciada por aquilo que rodeia e influencia o Homem. Desta forma, o processo de construção do objecto prático, *Modos de ver um acontecimento*, não se encerra em si mesmo. Podemos assumir que as leituras das imagens e das suas respectivas interpretações vão influenciar, quase como um ciclo vicioso, a interpretação de quem as lê.

Capítulo

05

Conclusão

A presente tese de dissertação desenvolveu-se num estudo teórico e prático estimulado pela questão inicialmente colocada: *«nas representações fotográficas documentais, as interpretações da imagem fotográfica de um acontecimento ultrapassam consideravelmente o próprio acontecimento? Os diferentes discursos são independentes das suas legendas? Nas representações fotográficas documentais, poderemos ser considerados testemunhas, não pelo aspecto indiciário da fotografia, mas pela sua dimensão argumentativa? Argumenta-se sobre uma informação que não é conhecida, mas como é apresentada como representação fotográfica de um determinado momento/acontecimento, ela poderá tornar-se credível?»*. Desta forma, a resposta é dada numa investigação que se divide entre uma pesquisa teórica aplicada à análise de alguns projectos fotográficos representativos de ideias e referências mais relevantes para a construção do objecto prático, intitulado *Modos de ver um acontecimento*. Funciona como um *modelo* experimental da temática em causa – um livro que engloba quinze narrativas e as suas respectivas doze interpretações.

As narrativas visuais desenvolvem-se na relação entre o tempo e o espaço manipulado e a memória ou interpretação imagética do indivíduo. É um percurso simbólico ao nível da relação entre a imagem fotográfica manipulada, através da justaposição de imagens, e a construção de um discurso retórico individual sobre as imagens apresentadas, que pode transportar-se para uma memória ou interpretação iconológica, que alarga essa interpretação de um campo individual para colectivo. É a partir dos elementos que compõem as narrativas visuais, ou seja, das suas imagens fotográficas, que se aliam vários discursos, que são organizados e estruturados em função da relação entre a contemplação da imagem e da recordação ou memória que lhes sugere.

Cria um espaço de carácter de reflexão e de argumentação através da atracção que os indivíduos têm para as imagens, tornando-se numa primeira instância uma realidade afectiva, acrescida pelo poder que é considerado por Barthes sobre o *«descobrir essa coisa que sei logo ao primeiro olhar...»*. Ou seja, o encontro entre a imaginação do receptor e as imagens verdadeiras (as da “*Magnum Photos*”, antes de terem sido manipuladas), permitem ao espectador ter uma experiência específica e diferente da original. Abre-se, portanto, espaço para a imaginação, introspecção, pensamento, emoção, e o indivíduo torna-se parte activa da representação. Deste modo, permite-nos ir ao encontro do que refere Dubois, no livro *O Acto Fotográfico*, que se *«[...] trata de um olhar, de uma fixação*

dos olhos que lhe permite simbolizar a si mesmo como inteligência mediadora, como agente constituinte da obra.»

A consciência do espectador é definida em dois tempos da imagem: o de observador activo e o de manipulador, de forma inconsciente, das imagens fotográficas apresentadas. Neste sentido, tornamos o indivíduo cúmplice da *manipulação* das narrativas visuais, sem que ele se possa desviar, o que torna as suas obras muito próximas dele.

A relação entre o real e a ficção é o que caracteriza este objecto, ou seja, a manipulação da justaposição das imagens ganha importância devido à descontextualização do objectivo fulcral da agência Magnum Photos. Contudo, o universo imagético surge em função dessa ficção ou manipulação, produzindo uma observação alegórica de um indivíduo devido a uma recolha de imagens fotográficas mais adequadas para a construção das narrativas visuais e respectivas interpretações. A recolha foi definida como função para corresponder a uma ideia, primariamente referente à manipulação da representação da realidade, da imagem de um acontecimento e do retrato social; através dos elementos e utensílios referidos para a orientação e construção da leitura dos indivíduos.

A sua concretização, as interpretações e todas as suas exigências processuais impuseram, desde o início, algumas restrições e soluções metodológicas. Para além dos recursos técnicos, a questão da selecção dos indivíduos foi castradora, o que implicou repetições de interpretações e adiamentos de prazos de entrega das mesmas para assim ter acesso a elas. A relação entre o *eu* e o observador foi difícil de controlar e superar. Havia sempre a preocupação de perguntarem: *para que servem as imagens? Quem as criou, foste tu? Qual a intenção do projecto de investigação? Convém saber para escrever consoante o teu estudo..., posso escrever o que eu quiser? Tenho de usar termos e linguagens específicas da fotografia?, etc...*, às quais a resposta dada era sempre a mesma, *não interessa para que vão servir ou o que querem dizer, apenas escrevam livremente sobre elas (imagens)*. O que se tornou interessante, pelo resultado obtido, foi proporcionar visões e reportórios distintos, de diferentes pessoas que não estão relacionadas com a área específica da fotografia.

Apesar de falarmos sempre em manipulação, os únicos registos preservados são as interpretações dos indivíduos, que são mantidas e assinaladas com o nome, a idade e a área profissional de cada um.

Esta dissertação não se define pela realização e paginação dos *livros*, até porque o que interessa estudar são as questões relacionadas com o noema da imagem fotográfica, sendo a principal referência e base do trabalho a agência de fotojornalismo Magnum Photos. Contudo, os livros apenas surgem como suporte do trabalho teórico do projecto de investigação que, como já foi referido, não se encerra na dissertação académica, desenvolvendo-se posteriormente.

A realização das narrativas visuais contribuiu para a compreensão da fenomenologia da representação da imagem fotográfica, associada a um campo de estudos sobre a sua retórica, do acontecimento e na *leitura* que fazemos dela numa perspectiva semiótica e sensorial.

Referências bibliográficas

AMAR, Pierre-Jean - *História da fotografia*. 2ª Edição. Lisboa: Edições 70, 2007

BAUDRILLARD, Jean, 1990 - *La transparence du mal*. Essai sur les phénomènes extrêmes. Paris: Galilée

BAUDRILLARD, Jean, 1997 - *A Artes da Desaparição*. Rio de Janeiro: Editora UFRF

BAUDRILLARD, Jean - *A Artes da Desaparição*. Rio de Janeiro: Editora UFRF, 1997

BARTHES, Roland, 2008 - *A câmara clara*. 2ª Edição. Lisboa: Edições 70 – Arte & Comunicação, LDA

BARTHES, Roland - *A câmara clara*. 2ª Edição. Lisboa: Edições 70 – Arte & Comunicação, LDA, 2008

BERGER, John - *Modos de ver*. 2ª Edição. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2005

BOOT, Chris - *Magnum Stories*. London: Phaidon Press Ltd, 2004

BOURDIEU, Pierre, 1985 - *Un Art moyen*. Paris: Ed. De Minuit

CAPA, Robert - *Robert Capa*. Paris: Centre National de la Photographie, 1988

CHEVALIER, Jean; CHEERBRANT, Alain - *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Editorial Teorema, 1994

COELN, Peter; HEINE, Achim; HOLZHERR, Andréa - *MAGNUM'S First*. Hatje Cantz Lisboa: Edições 70 – Arte & Comunicação, LDA, 2008

DUBOIS, Philippe - *O acto fotográfico*. Lisboa: Vega, 1992

ECO, Umberto - *O signo*. Lisboa: Vega. Editora Presença, 1992

EVANS, Walker - *Walker Evans*. Paris: Centre National de la Photographie, 1990

FRANK, Robert - *Robert Frank*. Paris: Centre National de la Photographie, 1983

FRANK, Robert - *The americans*. 2ª Edição. New York, 1994

GERVEREAU, LAURENT - *Ver, compreender, analisar as imagens*. Lisboa: Edições 70, 2007

GISÈLE, Freund – *Fotografia e Sociedade*. Lisboa: Comunicação & Linguagens

GOMBRICH, Ernst H., 1971 - *L'Art et l'illusion, psychologie de la représentation picturale*. Gallimard

GOODROW, Gérard A., HABERER, Lilian - *Fotografia do Século XX*. Museum Ludwig de Colónia. Itália: Taschen (ICONS). 2001

LAVATER, Johann Gaspar - *L'Art de connaître les hommes par la physionomie*, L. Prudhomme, Levrault, Schoell et Co. 1806, vol.I

JOLY, Martine, 2008, *Introdução à análise da Imagem*, 2ª Edição. Lisboa: Edições 70 – Arte & Comunicação, LDA. 2008

JOLY, Martine – *Introdução à análise da imagem*. 2ª Edição. Lisboa: Edições 70 – Arte & Comunicação, LDA. 2008

JOLY, Martine – *A Imagem e os signos*. 2ª Edição. Lisboa: Edições 70 – Arte & Comunicação, LDA. 2005

KOETZLE, Hans-Michael - *Photo Icons: The story behind the pictures*. Itália: Taschen (ICONS). 2002. volume 1

KOETZLE, Hans-Michael - *Photo Icons: The story behind the pictures*. Itália: Taschen (ICONS). 2002. volume 2

KRAUSS, Rosalind – *O fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA.2002

LEE GALLERY. disponível em WWW: <<http://www.leegallery.com/smith.html>>

LIFE MAGAZINE. disponível em WWW: <URL: <http://www.2neatmagazines.com/life>>

MAGNUM PHOTOS. disponível em WWW: <URL: <http://www.magnumphotos.com>>

MAGNUM PHOTOGRAPHERS – *Magnum Degrees*. London: Phaidon Press Ltd. 2000

MATOS, Olgária, 1991. *Imagens sem objeto*. In: Adaauto Novaes (org.), *Rede imaginária: televisão e democracia*. São Paulo: Cia das Letras

MUTIS, Alvaro. *Le dernier visage*. Grasset Et Fasquelle. 1997

NOIREAUD, Simon - *La photographie documentaire*. Edition Time-Life. 1973

O SÉCULO PRODIGIOSO, A arte no século XX. disponível em WWW: <<http://oseculoprodigioso.blogspot.com/2007/02/doesneau-robert-fotografia.html>>

PRATA, Rui - *Encontros da Imagem : 20 anos*. Braga: Encontros da Imagem. 2006

SACHS, Jeffrey; DESMOND, Tutu - *Access to Life*. New York: Magnum Photos, Inc., 2009

SERÉN, Maria do Carmo – *Teorias Práticas 01: Metáforas do Sentir Fotográfico*. Centro Português de Fotografia/MC. 2002

SONTAG, Susan - *Ensaio sobre a fotografia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986

SONTAG, Susan, 1977 - *On Photography*, London, Penguin Books

SONTAG, Susan - *On Photography*, London, Penguin Books, 1977

TASCHEN. disponível em WWW: <http://www.taschen.com/pages/en/catalogue/photography/reading_room/23.the_great_humanist_photographer_who_immortalized_parisian_street_life.1.htm>

THE GLOBAL FUND. disponível em WWW: <<http://www.theglobalfund.org/html/accesstolife/en/essay/southafrica>>

WESTON, Edward, 1978 - *Techniques of Photographic Art*. Encyclopedia Britannica (1941), citado por Hollis Frampton, "Impromptus on Edward Weston Everything in its Place". versão nº5

WITTGENSTEIN, Ludwig - *Cultura e Valor*. Edições 70, 2000

WOLFF, Francis - *Por trás do espetáculo: o poder das imagens*. In: Muito Além do Espetáculo. Aduino Novaes (org.). São Paulo: Editora Senac. 2005

WOLFF, Francis, 2005 - *Por trás do espetáculo: o poder das imagens*. In: Muito Além do Espetáculo. Aduino Novaes (org.). São Paulo: Editora Senac

SONTAG, Susan - *Olhando o sofrimento dos outros*. Lisboa: Gótica, 2003

FILMOGRAFIA

WINTONICK, Peter - *Cinéma Vérité: Defining the moment*, Canadá, 1999

Anexos

Anexo A

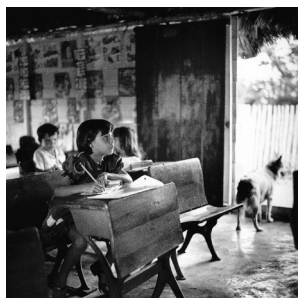
Narrativas Visuais



Imagens da narrativa 01



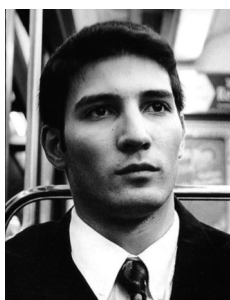
Imagens da narrativa 02



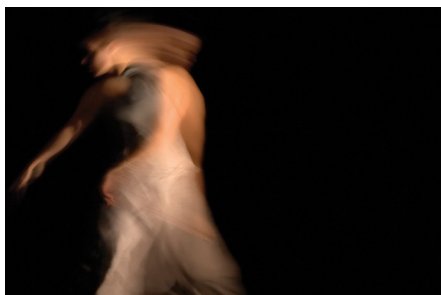
Imagens da narrativa 03



Imagens da narrativa 04



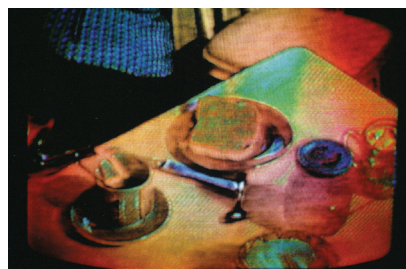
Imagens da narrativa 05



Imagens da narrativa 06



Imagens da narrativa 07



Imagens da narrativa 08



Imagens da narrativa 09



Imagens da narrativa 10



Imagens da narrativa 11



Imagens da narrativa 12



Imagens da narrativa 13



Imagens da narrativa 14



Imagens da narrativa 15

Anexo B

História da Magnum Photos

«Two years after the apocalypse that was called the Second World War ended, Magnum Photos was founded. The world's most prestigious photographic agency was formed by four photographers - Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, George Rodger and David "Chim" Seymour - who had been very much scarred by the conflict and were motivated both by a sense of relief that the world had somehow survived and the curiosity to see what was still there. They created Magnum in 1947 to reflect their independent natures as both people and photographers - the idiosyncratic mix of reporter and artist that continues to define Magnum, emphasizing not only what is seen but also the way one sees it.

"Back in France, I was completely lost," legendary photographer Henri Cartier-Bresson explained in an interview with Hervé Guibert in Le Monde. "At the time of the liberation, the world having been disconnected, people had a new curiosity. I had a little bit of money from my family, which allowed me to avoid working in a bank. I had been engaged in looking for the photo for itself, a little like one does with a poem. With Magnum was born the necessity for telling a story. Capa said to me: 'Don't keep the label of a surrealist photographer. Be a photojournalist. If not you will fall into mannerism. Keep surrealism in your little heart, my dear. Don't fidget. Get moving!' This advice enlarged my field of vision."

Englishman George Rodger, another of Magnum's founding photographers, recalled how his colleague Robert Capa, the agency's dynamic leader, envisioned the photographers' role after World War II, which had itself been preceded by the invention of smaller, portable cameras and more light-sensitive film: "He recognized the unique quality of miniature cameras, so quick and so quiet to use, and also the unique qualities that we ourselves had acquired during several years of contact with all the emotional excesses that go hand in hand with war. He saw a future for us in this combination of mini cameras and maxi-minds."

There had been both emotional and physical excesses. Rodger, noted for his pictures of the Blitz and the liberation of Bergen-Belsen, had had to walk "three hundred miles through the bamboo forest and what seemed like a thousand mountain ranges" to escape the Japanese in Burma. He would give up war photography forever after finding himself "getting the dead into nice photographic compositions" upon entering the concentration camp. Cartier-Bresson spent much of the war as a German prisoner and, after escaping on his third

try, in the French Resistance. Polish-born David Seymour (known as “Chim”), who received a medal for his work in American intelligence, had lost his parents to the Nazis (his father was a publisher of Hebrew and Yiddish books). And Hungarian Capa, whose name was synonymous with war photography since the Spanish Civil War, made the blurred, visceral photographs of the D-Day invasion that became its symbols. Tragically, two of the four founders - Capa and Chim - would die within a decade covering other wars.

These four formed Magnum to allow them and the fine photographers who would follow the ability to work outside the formulas of magazine journalism. The agency, initially based in Paris and New York and more recently adding offices in London and Tokyo, departed from conventional practice in two fairly radical ways. It was founded as a co-operative in which the staff, including co-founders Maria Eisner and Rita Vandivert, would support rather than direct the photographers. Copyright would be held by the authors of the imagery, not by the magazines that published the work. This meant that a photographer could decide to cover a famine somewhere, publish the pictures in “Life” magazine, and the agency could then sell the photographs to magazines in other countries, such as *Paris Match* and *Picture Post*, giving the photographers the means to work on projects that particularly inspired them even without an assignment.

In those days a photographer had a significant advantage: large areas of the world had hardly ever seen a photographer. They could choose to go almost anywhere they wanted, as Rodger pointed out, because in the early days one could “take pictures of just about anything and magazines were clamoring for it; the mistake was in thinking that it would continue.” Still, four decades later, at the age of 75, Rodger was averaging one sale a month of the photographs he had taken in Africa in the late 1940s during a self-initiated post-war trip that he had undertaken “to get away where the world was clean.”

Magnum’s first move was to divide the world, rather loosely, into flexible areas of coverage, with Chim in Europe, Cartier-Bresson in India and the Far East, Rodger in Africa, and Capa at large and replacing Bill Vandivert (an American who had helped found Magnum but soon dropped out) in the USA. They had some early scoops, such as Robert Capa’s first uncensored look behind the Iron Curtain at the Soviet Union with the writer John Stein-

beck, [originally published in “Ladies Home Journal” (for which Capa, according to John Morris, the Journal’s picture editor and later Magnum’s executive editor, was paid \$20,000 to Steinbeck’s \$3,000)], and Cartier-Bresson’s landmark coverage of India at the time of Gandhi’s assassination.

It was important for Magnum’s photographers to have this flexibility to choose many of their own stories and to work for long periods of time on them. None of them wanted to suffer the dictates of a single publication and its editorial staff. They believed that photographers had to have a point of view in their imagery that transcended any formulaic recording of contemporary events.

*“We often photograph events that are called ‘news’, “ Cartier-Bresson told Byron Dobell of “Popular Photography” magazine in 1957, “but some tell the news step by step in detail as if making an accountant’s statement. Such news and magazine photographers, unfortunately, approach an event in a most pedestrian way. It’s like reading the details of the Battle of Waterloo by some historian: so many guns were there, so many men were wounded - you read the account as if it were an itemization. But on the other hand, if you read Stendhal’s Charterhouse of Parma, you’re inside the battle and you live the small, significant details... Life isn’t made of stories that you cut into slices like an apple pie. There’s no standard way of approaching a story. We have to evoke a situation, a truth. This is the poetry of life’s reality.”***

* 1947 Founders

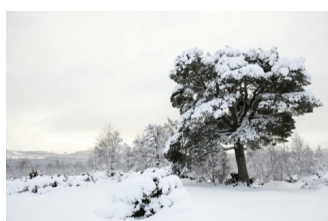
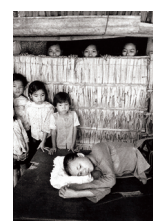
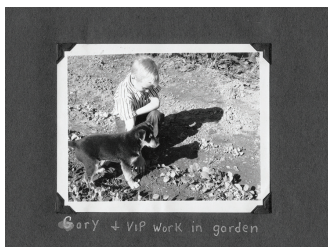
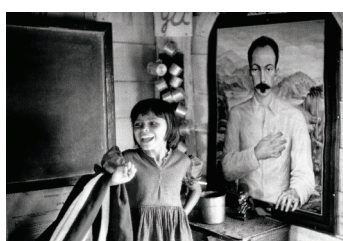
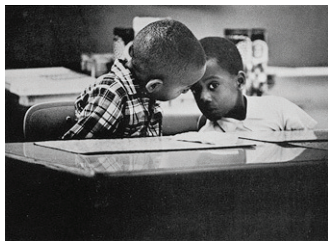
* 1950s and Now

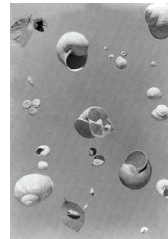
**in www.magnumphotos.com

Anexo C

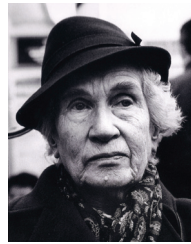
Seleccção de imagens referentes à fase de pesquisa fotográfica

Alguns exemplos da recolha de imagens.
Total de recolha: 300 imagens.









Anexo D

Interpretações das narrativas

Carlos Rego

Idade: 23 anos

Jornalista e estudante de Mestrado de Ciências de comunicação da Universidade do Porto

Narrativa 01

Sinto falta da minha infância

Das aventuras na casa da avó

Dos carrinhos e das bonecas

Dos baloiços

E dos gelados de baunilha

Do dia de ontem que nunca mais passava a hoje

Sinto falta da minha juventude

Dos passeios à cidade

Dos jogos de futebol na rua

Das corridas de bicicleta

E dos carrinhos de rolamentos

Do dia de hoje que nunca mais passava amanhã

Sinto, sobretudo, falta de ti

Inocência pura,

Inocência disfarçada

Narrativa 02

Sobre fantasmas e bruxas: “Je n’y crois pás, mas j eles crains”. Por outras palavras. Coincidências!? Existem como mitos.

Narrativa 03

Somos feras em estado latente, reféns da educação dada pelos nossos pais, pelos nossos professores e ainda, mais importante, pelo nosso país. Vejamos. Num Estado em guerra, assolado pela pobreza ou sob o domínio de uma ditadura feroz não há educação que floresça nem bicho selvagem que não amanse.

Narrativa 04

As palavras são para serem duras, caso contrário não eram palavras, eram gatos.

Narrativa 05

Foco a imagem no meu pensamento. Nego o futuro ao velho e a esmola à criança. Fujo apressado da fome e da imagem de um mundo em revolta constante.

Narrativa 06

Imprimo movimentos rápidos. Gestos simples de mãos, rotação breves de anca, passos breves pelo tablado em sintonia com a memória. Por um momento, paro, penso, vou à frente e ouço palmas, bravos e glórias. Será este um sinal da vitória?

Narrativa 07

Ahhhhhhhhhhhhhhhhhh! Hoje estou de folga.

Narrativa 08

Esperam-me oito horas de trabalho, dez, às vezes doze. Os putos para levar ao infantário. O jardim para cortar. O carro para lavar. A roupa para engomar. E o pequeno-almoço por fazer. Fora de casa não chove. Mas eles dizem que vai chover.

Narrativa 09

A tristeza invade o ar. Silenciosa, ela entra pela janela. Tal como uma brisa de frio na Primavera. Chega desassossegada. Sai destravada enquanto as crianças brincam no jardim tranquilas. Ela, a morte, não tem pena de ninguém.

Narrativa 10

Come o pão duro que o diabo amassou. Põe a mesa onde a morte almoçou e diz à vida que não passas de um mero panfleto de propaganda.

Narrativa 11

Doidos são aqueles que acreditam que o futuro do mundo está nas crianças, porque ama-

nhã essas mesmas crianças vão dizer o mesmo das crianças do dia depois de amanhã.

Narrativa 12

Parámos em S. Simão de Peralto para almoçar. Uma vila pequena com duas casas, um restaurante e um mar de campos de lavoura. A caminho do Firmino conhecemos um rapaz franzino chamado Raul. O pequeno ganapo olhou para nós, arreganhou os dentes e, de seguida, descalçou as botas a correr para chutar uma bola de farrapos para o fundo de uma baliza improvisada com duas pedras. Gooooooooooooo, gritou sorrindo. Passados anos, passamos novamente em S. Simão de Peralto e reencontrámos Raul. O rapaz, agora homem, estava em cima de um tractor a lavrar a terra que o avô comprou. Disse-nos olá, mas ficou-nos a sensação de que já não sorria.

Narrativa 13

Genocídio. Mortes em larga escala. Filas de espera sem fim à vista. Trânsito. Almas barricadas. Motim. Largada de touros. Chuva intensa. Mar revoltado. Avalanche. Soterramento. Asfixiamento. Tortura. Medo. E afogamento.

Narrativa 14

Maldita velha

Maldita, ingrata

Sua vaca desgraçada,

Puta infame

Puta velha, puta sem fama

Puta sem casa

Nunca mais voltes a falar para mim

Nunca mais penses sequer olhar para mim

Narrativa 15

Fim da guerra. Início da bonança.

Daniela Lopes

Idade: 25 anos

Terapeuta ocupacional

Narrativa 01

A alegria das meninas que brincam no pequeno lago contrapõe-se com a efemeridade da vida, que aparece retratada na menina que anda de balanço bem alto. O jardim transmite paz e serenidade, mas para mim desenquadra-se das outras imagens e apela ao meu sentido olfactivo porque as flores têm vivacidade.

Narrativa 02

Ambas as imagens podem ser associadas à doença e ao trabalho árduo nos campos. A imagem do menino sugere alguma revolta pois pode ser associada aos países do terceiro mundo nos quais os direitos das crianças são ignorados. A primeira imagem lembra-me a doença pois eu associo a uma situação pessoal na qual o quarto da pessoa que eu recordo é semelhante ao que surge na foto.

Narrativa 03

Narrativa 3 – A minha infância....os dias na escola primária, o brincar no recreio com os amigos, as brincadeiras de rua com os vizinhos de idade próxima, e nostalgia porque actualmente as novas tecnologias abafaram esta “liberdade” infantil.

Narrativa 04

O melhor animal do Mundo. Tenho uma predilecção por felinos, nomeadamente, gatos. As imagens reflectem a independência e a imponência que um felino transmite, pois se por um lado faz com que o temam (imagem do menino), por outro lado é dócil e sabe marcar o seu território sem exigir muito do humano (imagem da cadeira).

Narrativa 05

Estas imagens reflectem aquilo que muitas vezes dizemos “Os sentimentos são comuns a todas as pessoas, independentemente da raça, sexo ou local onde se encontram”. Estas imagens transmitem-me alienação, vazio e ausência, pois tanto o menino como o rapaz

que vai nos transportes públicos possuem esse olhar, que me transmite esse sentimento.

Narrativa 06

A imagem da esquerda relembra-me um espectáculo de dança com muito movimento, mas sem orientação definida. A imagem da direita relembra-me alguém no corredor de um hospital (psiquiátrico, talvez) que expressa, pela sua postura, sofrimento e introversão.

Narrativa 07

Efectivamente o mundo deve caminhar no sentido destas imagens!!! O contraste das duas imagens fez-me rir mas, ao mesmo tempo, causou-me alguma indignação. Colocar “trelas” nas crianças é o que os pais fazem muitas vezes quando têm de sair com elas á rua. Deixar os animais livres...eu concordo com a liberdade dos animais mas recrimino o abandono. Em suma, estas imagens fazem repensar os valores sociais.

Narrativa 08

Quando olho para estas imagens as únicas palavras que me vêm à mente são: Hitler e Holocausto. A imagem da esquerda relembra-me um campo de concentração e as imagens da direita lembram-me as casas nas quais os judeus tiveram de viver (em segredo) com o mínimo das condições, para tentarem salvar as suas vidas.

Narrativa 09

A imagem da direita reporta-me para a burguesia, crianças da classe alta a brincarem em conjunto em frente a um palácio. A imagem da esquerda (em baixo) relembra-me uma criança da classe média que se compadece com as dificuldades das pessoas que habitam um país do terceiro mundo. E a imagem da esquerda (em cima) é uma jovem que assiste a tudo isto, talvez com indignação devido ao contraste que se expressa pelo seguinte dito popular “Uns com tudo e outros sem nada.”

Narrativa 10

Estas imagens são fortes....primeiras palavras choque, medo e revolta. Todas as imagens retratam a miséria em que muitos vivem e que me choca, me revolta, mas ao mesmo tempo me causa medo que alastre a todo o mundo face ao que se vive actualmente.

Narrativa 11

Duas meninas que, aparentemente, não vivem com grandes condições económicas mas que são dotadas de grandes valores morais, o que lhes permite partilhar o único brinquedo que têm com um outro menino, talvez mais carenciado do que elas, deixando-o com um sorriso que nos enche o coração. A riqueza e os bens materiais não são tudo na vida.

Narrativa 12

Não sei explicar porquê, mas quando vi estas imagens a única coisa que me veio à mente foi um provérbio chinês e é isso que eu vou escrever para retratar estas imagens “Andava um senhor muito triste, pela rua, porque não tinha dinheiro para comprar uns sapatos novos, quando, ao virar a esquina, encontrou um senhor que não tinha pés!”

Narrativa 13

As imagens do lado direito são duas multidões de nacionalidades diferentes, mas que parecem partilhar dos mesmos problemas económicos. As pessoas retratadas nas multidões têm uma expressão triste, estão mal vestidas, têm pouca higiene e estão mal nutridas. A imagem do lado esquerdo retrata um grupo de miúdos sem educação, mas que pertencem à classe alta e que ridicularizam e troçam das duas multidões, apontando e fazendo piadas com a situação.

Narrativa 14

Confesso que tenho alguma dificuldade em comentar estas imagens e maior dificuldade ainda em relacioná-las. As imagens da esquerda podem ser descritas como crianças que estão em momentos de descontração, pois até mesmo as que estão na sala de aula estão com um ar descontraído. A imagem da direita penso que será uma senhora que está a bater em alguém que partiu uma garrafa.

Narrativa 15

Aqui encontrei, também, alguma dificuldade na narração das imagens e na sua relação. A imagem da direita relembra-me uma fila de pessoas à espera para irem a uma entrevista de emprego, enquanto as imagens do lado esquerdo reportam-me para ideias sobre uma manifestação, talvez, uma luta contra o desemprego e por melhores condições salariais.

Elmano Madail

Idade: 38 anos

Jornalista do Jornal de Notícias

Narrativa 01

Crescer é desafiar os limites, galgar as barreiras, ignorar convenções e gritar a rubra diferença, a caminho dos céus, rumo ao infinito do futuro. À eternidade dos verdes anos. Crescer é um enigma e um engano, florir dura só um instante de luz. Efêmero como a vida indolor.

Narrativa 02

Ali, na casa austera, no quarto que uma piedade de conveniência tornou casto como um cenóbio de monges castrados, já não mora ninguém. Libertou-se, pela morte abençoada, a criança tísica que os tontos davam por santa e ainda veneram, genuflectindo perante um penico de esmalte. Agora, golpe de luz solto do corpo martirizado pela dúbia graça divina, corre a criança por toda a parte, anunciando aos meninos como ela a boa nova de ser, finalmente, livre. E feliz. Só eles a vêem, apenas eles a entendem. Abençoados que são também.

Narrativa 03

Pressente o cão a vida que corre lá fora, longe do tugúrio entregue à penumbra da escolástica promissora; sob a luz do sol radioso, porém, os pupilos aprenderão o que os livros não trazem – o saber de experiência feito. Por tentativa e erro. Vivendo, enfim.

Narrativa 04

Teme-o precário, ao felino, que patrulha a infância do menino temeroso pelo seu bichano de brincar. O animal guarda, porém, sete vidas; o menino, nem por isso - e esmorece a única que Deus lhe concedeu nos cuidados que o bichano lhe dá. Quando a criança for já só uma sombra, adunca de tanto crescer, o felino ainda lá estará, indemne, persistindo na sua indiferença preguiçosa face à inquietude do petiz. E se aquele for morto, entretanto, pelo viver natural, há-de ainda andar por ali, velando o felino do seu afecto. Sombra vigil que perdurará meia dúzia de gerações ainda. Até o felino se dissolver, finalmente, na bruma do alheamento dos meninos que então houver.

Narrativa 05

À nostalgia trá-la encarcerada na retina funda, explodida nas rutilâncias do néon poente, eterno e excessivo, do Londonistão. Promessas de melhor vida na capital do Império, sempre tão cheia de gente. E, no entanto, segue só, o homem recente, com o olhar límpido dos esclarecidos preso ao gume do Indu Kush, a gravata estranha sufocando as saudades imensas dos andrajos que lhe forram a memória da infância. Paupérrima de tudo menos do amparo, ainda que incerto, do colo paterno. Segue só e triste, na cidade cheia que nunca dorme, o menino de seu pai que a fome obrigou a crescer. Lamentando a criança feliz – apesar de tanto nada – que deixou um dia na caverna de Aristóteles. Lá longe, na terra dos afegãos.

Narrativa 06

Dança Salomé, rodando o corpo oculto sob tantos véus. Sete panos, mil tormentos. Desespera Herodes, o membro infrene entre as reais virilhas, para que os biombos de musselina libertem, enfim, o foco do seu olhar cobiçoso. No termo da coreografia que Herodia instruiu, desembaraça Salomé do tecido fino, transparente como medusas, a sua natureza esplendorosa. Adaga fina desembainhada para uma vingança prometida desde menina, quando brincava de verdugo com o sudário de João.

Narrativa 07

– Deixai vir a mim as criancinhas! – reclama o cão do profeta – entretanto crucificado... – rebolando de gozo à vista dos bichos selvagens adestrados pela trela civilizacional.

Narrativa 08

A condição suburbana é um estado de espírito cruel, parcialmente compensado pela satisfação estomacal do prato garantido pela reforma paupérrima. A casa incaracterística e minúscula, jaula de tijolo sem graça nem espaço vital, devolve ao velho que nela habita a medida irresolúvel da sua solidão. E ele, que foi sempre tão desinfeliz, espera na companhia do vinho sem taninos a trombose definitiva que lhe trará a redenção daquela melancolia corrosiva que o mata brandamente. No anonimato de um bairro melancólico que os filhos já esqueceram.

Narrativa 09

Nostalgia da pureza perdida, talvez...

Narrativa 10

Esse pão que um (pobre) diabo amassou será tão ázimo, tão mau, que nem os demónios se dignarão a prová-lo. Só os condenados o desejam, que já nem a vida têm a perder no Inferno em que os encerraram.

Narrativa 11

Cabe à imaginação superar as insuficiências da matéria. Para que a quem amar o feio, aquele belo lhe pareça. Porque é cego, o amor. E quase sempre indigente.

Narrativa 12

A novidade permite-lhe ir mais longe. E há tanto para andar, ainda.

Narrativa 13

Uma viagem de estudo ao ghetto global.

Narrativa 14

Sabem-no todos por ali, seja em Belfast ou Bilbao, que o destino chegará um dia. Violento, sem hora aprazada nem aviso publicado nos jornais, onde medra a página do obituário à mingua de notícias sãs. Num viver tão precário, é grande a urgência dos enamorados; impacientam-se com as coisas fúteis, como a obrigação escolar, que atrapalham o culto do amor. Para o luto, não lhes faltará oportunidade (se chegarem a velhos...). Principalmente ali, no campo de batalha permanente – e cujas razões já se perderam no entendimento dos beligerantes –, nas ruas dessa cidade onde a infância é um breve sobressalto de inocência. Seja em Belfast ou em Bilbao.

Narrativa 15

Depois da tormenta que reivindica a alforria da mais vil escravatura, depois que o sangue tiver lavado a afronta da tirania, a liberdade há-de passar por ali, na rua que menos aprecia o seu valor. Por lhe ser natural. Bendita democracia.

Francisco Baptista

Idade: 86 anos

Reformado

Narrativa 01

Verifica-se que pelas cores vivas do vermelho e do preto e branco, as árvores, a água não vistas pelas pessoas, é fruto da beleza da Natureza.

Narrativa 02

A solidão acaba por ser vista mas nunca lá ficar. Mulher triste num quarto simples e uma criança sozinha parecendo vidas sem qualquer futuro.

Narrativa 03

A educação deve ser prioritária em termos sociais e desenvolvimento económico em qualquer Estado, para uma saudável vida futura de toda a sociedade.

Narrativa 04

Gato brincando sozinho na rua sob o olhar atento da uma criança parece ter inveja doutra seu amigo (gato) que teve melhor sorte.

Narrativa 05

São homens (seres humanos) embora de raças, origens, culturas e mentalidades diferentes, são iguais no seu olhar.

Narrativa 06

Aparentemente parecem semelhantes, mas, com um olhar mais atento são bastante diferentes. A dança com movimentos tão belos e a menina que sofre tristemente.

Narrativa 07

Todo o ser vivo tem direito a sua liberdade. Não é justo nem digno que uma criança, mesmo acompanhada, ande presa com uma trela como de outro animal mais ofensivo se tratasse (ex. um cão).

Narrativa 08

A solidão é muito triste.

À primeira vista parece uma casa abandonada.

Podera, no entanto, estar alguma pessoa dentro com a mesa posta com comida só para uma pessoa.

Narrativa 09

São as fases da vida:

Nascimento, crescimento e envelhecimento, tudo isto faz parte da nossa vida sendo a morte inevitável.

Para aquela mulher poder sobreviver tem que lutar muito, ter coragem e carinhosa especialmente para as crianças.

Narrativa 10

Com as nossas tudo podemos fazer, pode ajudar-se quem não tem que comer (matar a fome), ser solidário com todos os pobres, doentes, necessitados.

Já dizia Santo Agostinho que ser generoso não é só abrir as bolsas mas também o coração. Quem não se lembra dos outros esqueceu-se permanentemente de si próprio.

Narrativa 11

A felicidade é composta por tantas e tantas peças, que no final faltam sempre algumas. O sorriso e a tristeza são a manifestação dos lábios quando os olhos mostram o que o coração procura.

Narrativa 12

Os nossos pés são os guias dos percursos que tencionamos fazer no dia a dia. Os sapatos são a defesa dos pés.

Narrativa 13

As fotografias transmitem a mesma mensagem em diferentes locais da terra. Pretendeu-se focar os seus rostos.

Narrativa 14

Dentro da sala da aula para o aluno preguiçoso o tempo passa devagar olhando para o relógio. Sentada na escada da entrada do edifício lendo uma revista, o tempo segue pontualmente...

Fora do edifício e no meio da rua onde parece ter havido qualquer desordem, uma mulher de condição humilde (vestida e com um lenço da cabeça) apanha um trapo.

Narrativa 15

Unidos venceremos sozinhos e em solidão não se vai a parte nenhuma.

Devemos viver em sociedade entre todos sem discriminação.

Idalina Guimarães

Idade: 49 anos

Modelista

Narrativa 01

Uma árvore, um campo de milho e uma trepadeira. Um jardim com pessoas a passear e duas crianças a brincar na fonte. A sensação de liberdade.

Narrativa 02

A senhora quando está pronta depois de uma tranquila noite de sono. A admiração dos adultos perante a tranquilidade de uma criança.

Narrativa 03

A preocupação do querer saber. Um momento de solidão. A subida difícil da vida. O início da arte de rua.

Narrativa 04

A felicidade das coisas belas da vida. Todos os seres vivos têm direito ao descanso.

Narrativa 05

A seriedade de um homem. Não há pobreza no amor.

Narrativa 06

O encanto da dança e da nudez. O medo de se mostrar.

Narrativa 07

Cada vez mais se vê comportamentos em assemelhar crianças e animais. Todos gostamos de um lugar ao sol.

Narrativa 08

A tristeza de quando se está escondido entre muros. A solidão de quem viveu a vida e ficou só. A arte de quem faz trabalhos manuais.

Narrativa 09

O olhar distante. A união de raças. Os projectos para construções grandiosas.

Narrativa 10

As mãos que trabalham o nosso pão. O alimento do dia a dia. Mãos estendidas à espera de uma migalha de pão, mesmo que sendo o alimento dos pobres, não é para todos.

Narrativa 11

A ternura e o carinho de quem não tem nada. A alegria de ter algo mesmo sem valor, mesmo o que para nós é lixo ainda faz sorrir alguém.

Narrativa 12

O contentamento de ter uma coisa nova. Mesmo velhas as botas continuam uma ao lado da outra.

Narrativa 13

A satisfação de um passeio. A tristeza num mundo à parte. O olhar de espanto das crianças.

Narrativa 14

A ânsia das horas passarem. Grande interesse pelo que se passa no mundo, mesmo que seja de pernas para o ar. A indiferença dos outros para quem precisa de ajuda.

Narrativa 15

O olhar sob um sítio destruído. A revolta de quem vive acorrentado. A esperança das crianças há espera de um mundo melhor.

Inês Nascimento

Idade: 34 anos

Docente na Faculdade de psicologia da Universidade do Porto

Narrativa 01

O crescimento. A liberdade e o desejo de chegar cada vez mais alto.

Narrativa 02

A restrição. Viver em privação ou na miséria.

Narrativa 03

a aprendizagem formal/convencional e os momentos de expressão (criativa?) do aprendizado. O estar só ou em grupo/interacção.

Narrativa 04

A relação humana com os animais. O gato andarilho surpreende o menino. A sombra do homem encobre o gato que sossegadamente ocupa o seu (o do homem) lugar (cadeirão).

Narrativa 05

A oportunidade. A possibilidade de alcançar o sucesso versus os constrangimentos que inibem a construção de projectos pessoais significativos.

Narrativa 06

Movimentos difusos na expressão corporal. Andar à procura de si próprio.

Narrativa 07

Lógicas inversas: animais à solta e crianças atreladas.

Narrativa 08

O organizado e o desorganizado. A geometria do espaço “vazio” e as estéticas do espaço habitado.

Narrativa 09

Formas de estar em relação: consigo próprio, com um adulto protector, com um par (um igual) cúmplice.

Narrativa 10

Mãos que fazem o pão e mãos que por ele pedem para matar a fome de pratos vazios.

Narrativa 11

A magia da imaginação no acto de brincar. A procura de proximidade ao simbólico na falta de um companheiro real de interacção. Projectões de afectividade.

Narrativa 12

Querer ser grande. Querer ser (um) outro despojando-se do que é seu.

Narrativa 13

Espaços sobrelotados de crianças atraídas pela novidade que lhe é trazida pela experiência do desconhecido. Surpresa e expectativa.

Narrativa 14

Dimensões do tempo: o depois (a espera pelo fim da aula); o agora (a leitura do jornal) e o depois (tentando recuperar partes do passado)

Narrativa 15

Diferentes perspectivas e horizontes. Os que nada podem fazer para serem livres; os que lutam pela liberdade e os que estando livres se detêm a si mesmos.

Isabel Moreira

Idade: 25anos

Terapeuta ocupacional

Narrativa 01

A infância. A curiosidade, a alegria. Cada dia melhor do que o anterior. Lembrou-me uma música dos Smashing Pumpkins – “Today”: Today is the greatest day I’ve ever known, Can’t live for tomorrow, Tomorrow’s much too long...

Narrativa 02

Sem dúvida que é melhor ter pouco do que nada. O quarto com pouco espaço e com demasiadas pessoas a habitá-lo. É pouco, deveria ser maior, com compartimentos individuais, devia haver privacidade para cada um dos habitantes. No entanto, está arrumado, limpo estimado. É pouco mas melhor do que não ter onde ficar, não ter um lar, não ter uma estima, não ter um apreço, apenas uns pés descalços e areia como brinquedo.

Narrativa 03

Tempo para aprender onde os brinquedo ficam esquecidos e sós. Tempo para recreio onde a imaginação é o limite.

Narrativa 04

A independência e altivez daqueles cujo carinho tem de ser conquistado.

Narrativa 05

O mesmo olhar triste e desolado de quem, quando criança tinha amor e não tinha bens materiais de valor, e agora adulto tem uma melhor vida mas está só.

Narrativa 06

Hoje em dia o tempo passa tão rápido que as memórias não são mais do que borrões de cor e sombras.

Narrativa 07

Como pouco controlamos na nossa vida, temos de controlar os outros. Temos de controlar os temperamentos, as reacções, os comportamentos. Domesticamos as nossas crianças como já o fizemos com os animais, para se comportarem como os outros esperam que elas se comportem e não como crianças que são.

Narrativa 08

A velhice tratada como se as pessoas fossem todas iguais, todos velhos: casas iguais e pequenas – “Afinal vivem sozinhos!”. E sozinhos os vemos, no dia-a-dia, em que almoçam sandes, com apenas um lugar na mesa. Esquecemo-nos de que a velhice é o que torna as pessoas sábias.

Narrativa 09

A reflectir: Fui criança, fui adolescente. Quem sou eu agora?

Narrativa 10

O trabalho árduo para dar pão aos que têm fome, aos que se sentam à mesa perante pratos vazios.

Narrativa 11

Os opostos das etnias, em que cada uma tem aquilo que a outra quer. Porque não se juntam e fazem um todo completo?

Narrativa 12

Quando é que os meus pés crescem para eu poder ter umas botas grandes e velhas como as do meu pai?

Narrativa 13

Entusiasmo, curiosidade e admiração pelo que de novo se lhes apresenta.

Narrativa 14

Este conjunto de imagens é sem dúvida o mais difícil. Demorei algum tempo a escrever o

que quer que fosse. A passagem do tempo. A impaciência do passar do tempo, para fazer aquilo que mais gosta. Quando dá conta o tempo passou rápido de mais e é apenas um velho a quem ninguém ajuda.

Narrativa 15

A realidade do tempo actual: a desolação e destruição das guerras; a luta e sofrimento de quem lá está; e o resto do mundo lê, distraído, o que se passa num local longínquo onde existe mais uma guerra.

Miguel Coutinho

Idade: 30 anos

Jornalista no Jornal de Notícias

Narrativa 01

Da alegria. Quando o Mundo não passa do nosso mundo.

Narrativa 02

Do fim. O que é certo e o que se ignora que vai acontecer.

Narrativa 03

Do desafio. O sofrimento é o caminho para a salvação.

Narrativa 04

Do alívio. Quando risco vale a pena.

Narrativa 05

Do tempo que nem o tempo nem o espaço mudam.

Narrativa 06

Do som que se adivinha. Ou se pode apenas imaginar.

Narrativa 07

A inversão da condição humana.

Narrativa 08

Das tardes que nunca nos trouxeram nada

Narrativa 09

Do perder. Não há nada pior do que o perder.

Narrativa 10

Do que o diabo amassou. Felizes os que o podem provar.

Narrativa 11

Da inveja. Quando não se sabe ter.

Narrativa 12

Da fuga. Se o arrependimento matasse.

Narrativa 13

Da surpresa. Quando se pensa que já se sabe tudo.

Narrativa 14

Do voltar a perder. A arte de saber dominar o tempo.

Narrativa 15

Do futuro. Vemo-lo apenas quando ele coincide com a nossa vontade.

Da alegria. Do fim. Do desafio. Do alívio. Do tempo que o espaço não muda. Do som que se adivinha. Das tardes que nunca nos trouxeram nada. Do perder. Do que o diabo amassou. Da inveja. Da fuga. Da surpresa. Do voltar a perder. Do futuro.

Pode baralhar e dar de novo. O resultado da equação nunca irá mudar. A verdade é que somos todos iguais.

Miguel Melo

Idade: 25anos

Estudante do curso de Ciências de Computadores da FCUP

Narrativa 01

O crescimento e a sabedoria. Enquanto os aspectos da natureza crescem e se desenvolvem muitas vezes verticalmente também nós humanos nos desenvolvemos mas num sentido mais de desenvolvimento mental pessoal.

Narrativa 02

Sociedade. Contraste entre multidão e solidão. Ênfase talvez propositada que os elementos normalmente sujeitos a estes estados são as crianças(multidão e atenção) e idosos(isolamento). Crianças e idosos são por si próprios dois “objectos” contrastantes.

Narrativa 03

Cultura. Diferenciação entre uma cultura de conhecimentos e uma cultura de religião , família e patriotismo(até). Mostra também dois caminhos contrastantes a seguir numa das etapas da vida entre o caminho que nos enriquece de conhecimento empírico e técnico(procura de algo mais complexo do que o que é simples) e aquele que nos faz apreciar o que de mais simples e garantido(ou quase)temos.

Narrativa 04

Estagnação da vida. Elementos que nos seguem a vida toda(neste caso o gato) que nos fazem avaliar a nossa própria vida(pela atitude demonstrada pela criança e depois pelo adulto que apenas se mostra por uma sombra como em vergonha).

Narrativa 05

Classe Alta e classe baixa. Pessoas com um estilo de vida digno de uma classe social alta mostram-se muitas vezes mais cinzentos de emoção e apegadas a valor materiais. Por contraste, pessoas de uma classe baixa embora com pouca ou nenhuma estabilidade financeira não prescindem de ter filhos mesmo estes sendo um “peso” para eles , apreciam mais aquilo que de pouco tem do que outros que não apreciam nada de todo seu património.

Narrativa 06

Impressão pessoal. Devido á maneira peculiar de funcionamento do nosso Cérebro e das suas funções cognitivas e de subconsciente, apesar de uma imagem ser algo rígido com elementos inalteráveis, as emoções retiradas da mesma variam de pessoa para pessoa. Então a nossa percepção de uma mesma imagem é também dependente da pessoa que o vê. É a grande diferença entre um livro e um filme em que num é nos dada uma sugestão e noutra apenas temos a imagem que o autor nos quis transmitir.

Narrativa 07

Mundo do trabalho. Desde pequenos somos educados com o fim de atingirmos o mercado do trabalho com as ferramentas que fomos adquirindo mas apenas aqueles com os melhores “truques” recebem focos.

Narrativa 08

Liberdade. A liberdade existe de várias formas : liberdade de movimentos e liberdade criativa, entre outros. A falta de qualquer uma delas restringe-nos e limita-nos.

Narrativa 09

Raças e Nacionalidades , Racismo e Xenofobia.

Narrativa 10

O sustento da vida.

Narrativa 11

Two halves become one. Partilhar mesmo algo que apreciemos muito. Em termos de experiências de vida mais vale ter um pouco de tudo o que é nosso e um pouco de tudo que é dos outros do que apenas ter tudo o que é nosso. Completo Vs Incompleto.

Narrativa 12

Harmonia na utilidade. É necessário ter o nosso lugar no mundo e descobri-lo é parte do desafio. Encaixarmo-nos em algo que não serve para nos é o mesmo que não servir para nada.

Narrativa 13

“Hey , teacher , leave the kids alone!”. Abandono.

Narrativa 14

Civismo. A razão para a existência de leis que visam punir quem comete actos considerados incivilizados é para salvaguardar cada um de nós. Muitos destes actos provêm de pessoas com uma educação pobre e pais ausentes. Neste aspecto a educação escolar procura remediar a situação e colocar as pessoas no bom caminho.

Narrativa 15

Reacção em “cadeia”. Grupo de pessoas à procura do mesmo ou que partilham mesmo ideal olham na mesma direcção.

Rui Ramos

Idade: 37anos

Formador de modelação de vestuário

Narrativa 01

Um muro (representa um obstáculo, uma divisão...o que estará do outro lado?)... Duas crianças curiosas olham para além do muro do lago com repuxo (muro que representa um obstáculo, uma divisão...o que estará do outro lado do muro?)... Uma criança num baloiço (ultrapassa ela o muro que a separa?.....ela acredita que sim).

Narrativa 02

A mãe procura o João (João, onde estas? – pergunta ela?)... O João brinca na areia.

Narrativa 03

ESCOLA – estudo, concentração...visita de estudo...diversão

Narrativa 04

Que boa vida de Gato...passear e descansar.

Narrativa 05

O mesmo olhar distante...que estarão eles a pensar?

Narrativa 06

Ritmo... Expressão... Dança Contemporânea... Imagens de Moda...

Narrativa 07

Papéis invertidos...ou...não!

A foto da esquerda fez-me lembrar algo que a minha mãe contava de ter visto era eu ainda bebé...de ter visto um casal com uma trela nos filhos...naquela altura era um escândalo (anos 70)...eles lá tinham as suas razões.

Narrativa 08

Bairro de refugiados...o dia a dia de um casal de reformados...hora do pequeno almoço.

Narrativa 09

A 1ª foto e a 3ª foto (contraste: uma mulher a pensar nas preocupações da vida...e o não ter preocupações-duas crianças a brincar)

A 2ª foto (contraste: branco e preto)

Narrativa 10

Estas fotos fizeram-me lembrar um filme muito antigo sobre os campos de concentração, era de Hitler...Julgo que se chamava “ O pão que o Diabo amassou”

Fome...escassez de víveres...pobreza...

Narrativa 11

Saber dar valor às coisas...não importa se é de ouro, de prata ou da marca X... A beleza das coisas está no seu significado para nós.

Narrativa 12

Os meus primeiros sapatos.....

Narrativa 13

O olhar de uma criança diz tudo....é sempre natural, sem artifícios

Narrativa 14

Vontade de fugir.

Narrativa 15

todas elas me transmitem ANSIEDADE...

Sarah Jamal

Idade: 17anos

Estudante do curso geral de ciências

Narrativa 01

A oposição da cor (o verde e o vermelho vivos) e do preto e branco; a oposição do movimento e da estaticidade; a água, as árvores e o céu – tudo se relaciona através da liberdade da Natureza.

Narrativa 02

A perda de alguém ou alguém que se perdeu. Um quarto humilde sem vida e uma criança que parece só ... retratam vidas com falta de cor.

Narrativa 03

« A educação é um processo social, é desenvolvimento. Não é a preparação para a vida, é a própria vida.», John Dewey

Narrativa 04

Gato que brincas na rua, de Fernando Pessoa

Gato que brincas na rua

Como se fosse na cama,

Invejo a sorte que é tua

Porque nem sorte se chama.

Bom servo das leis fatais

Que regem pedras e gentes,

Que tens instintos gerais

E sentes só o que sentes.

És feliz porque és assim,

Todo o nada que és é teu

Eu vejo-me e estou sem mim,

Conheço-me e não sou eu.

Narrativa 05

Perde importância o que os distancia – o tempo, o espaço, a origem, a raça, o nível social, cultural e económico e a mentalidade, porque se igualam no olhar. São homens, são humanos.

Narrativa 06

As aparências iludem. O que à primeira vista parece tão semelhante, torna-se, num olhar mais atento, tão distante. A beleza do movimento e a dança, o sofrimento e a criança ... A distinção entre o tudo e o nada.

Narrativa 07

A evolução dos nossos tempos chega ao cúmulo de trocar o papel do animal e do ser humano; tirar a liberdade às crianças e dá-la a animais. Perdeu-se a noção de dignidade. Usamos expressões de forma figurativa como “tratar as pessoas abaixo de cão”, que afinal de contas podem ser usadas de uma forma bem literal.

Narrativa 08

O que vemos por fora pode ser muito diferente do que está por dentro. Um espaço abandonado e uma casa pobre ou só com mau aspecto não chegam para adivinhar a mesa posta, talvez só para um, e a comida que espera.

Narrativa 09

As fases da nossa vida - crescer, amadurecer, envelhecer - são inevitáveis. De onde viemos não determina aonde vamos parar. A vida de uma mulher é difícil de adivinhar. Mas para sobreviver basta ser forte, tolerante e humana.

Narrativa 10

« Com mãos tudo se faz e se desfaz », Manuel Alegre

As mãos têm o poder de dar e receber. São valiosas para todos, especialmente para quem não tem nada que comer. O sofrimento e a fome são os problemas de hoje em dia, contudo ignorados pela maioria.

Narrativa 11

A felicidade constrói-se com pouco. É inútil querer aquilo que não temos.

Narrativa 12

Os caminhos que escolhemos, os trajectos que percorremos, o chão que pisamos; são sempre os nossos pés que nos guiam. E nem todos os sapatos servem a todas as pessoas.

Narrativa 13

A mesma história pode ser contada de diferentes pontos de vista, tal como uma mesma fotografia (isto é, que transmite a mesma mensagem) pode ser tirada em diferentes locais do globo. E quando se trata de um retrato não é o espaço que nos mostra o que se passa. É o rosto de quem se pretende focar, é a sua expressão, é o seu olhar.

Narrativa 14

O tempo que passa devagar porque o ponteiro do relógio está com preguiça, dentro de uma sala, dentro de um edifício. À porta, sentada na beirinha da escada, o tempo corre enquanto se lê e se aprende novas coisas. E lá fora, no meio da rua, onde uma senhora, coberta de lenços, apanha um trapo, numa rua calma onde em tempos já reinou agitação, o tempo pára.

Narrativa 15

Seja qual for o contexto, uma verdade é universal : “a união faz a força”. A solidão é insuficiente para alcançar metas. Precisamos uns dos outros; fomos feitos para viver em sociedade.

«Os componentes da sociedade não são os seres humanos, mas as relações que existem entre eles», Arnold Toynbee

Sílvia Vicente

Idade: 26 anos

Terapeuta ocupacional

Narrativa 01

A primeira imagem a cores lembra-me a pureza da natureza. A simplicidade e beleza das plantas e das flores. As duas imagens a preto e branco, remetem-me para a infância. A primeira sugere as brincadeiras inocentes e a alegria no convívio com os amigos e a segunda lembra a liberdade e o sentimento de “querer agarrar” os sonhos e o mundo todo ao mesmo tempo, em cima do baloiço. Juntando as três, só penso em pureza e alegria... “alegria pura”!

Narrativa 02

Estas duas imagens só me fazem sentido associadas. É uma espécie de paralelismo entre a velhice e a infância. Na primeira está uma senhora com alguma idade, num espaço velho e ultrapassado, decorado com mobílias e coisas bem antigas, retratando um ambiente pesado e austero. Na segunda imagem já encontramos uma criança aparentemente leve e despreocupada, que brinca sozinha, apesar dos olhares adultos e da falta de brinquedos com a terra do chão. Se calhar consciente do pesado significado da poeira, pois independentemente da infância que temos, do percurso de vida que escolhemos e da velhice que vivemos (se... a vivermos), todos acabamos reduzidos a pó.

Narrativa 03

Este conjunto de quatro imagens acho que tem como grande tema de fundo a infância. Para mim cada uma delas representa um aspecto da infância. A primeira retrata bem a vontade de aprender e a curiosidade. As aprendizagens que vamos conseguindo principalmente na escola e que acabam por ser alimentadas pela curiosidade que sentimos desde sempre, que nesta imagem me é lembrada pelo cão que espreita atentamente pela janela (não me passou despercebido). A segunda imagem não me lembra muita coisa a não ser aquelas infâncias mais difíceis vividas por muitas crianças, uma vez que me parece ver uma criança que deveria estar a trabalhar com algo imposto, e que largou para prestar atenção a algo que parece desejar. A terceira e quarta imagens representam a parte divertida da infância, os passeios em grupo, repletos de brincadeiras e convívios saudáveis e, mais

abaixo, as brincadeiras individuais também importantes e igualmente divertidas.

Narrativa 04

Os gatinhos. A beleza, a elegância, o encanto e a ternura dos gatos, que parecem, neste caso, exercer uma espécie de fascínio nas pessoas, quer na criança inocente que o olha com a expressão de admiração, quer no adulto que, se consegue perceber que contempla o gato através da sua sombra projectada.

Narrativa 05

Tristeza. A tristeza de um olhar. Na primeira foto vejo um rapaz com olhar triste e perdido, talvez de saudade. Na segunda, a tristeza no olhar de uma criança, que parece carregar um fardo de dor demasiado pesado. A tristeza de um velho cabisbaixo, que parece, em vão, tentar reconfortar o menino infeliz.

Narrativa 06

Movimento. A graciosidade e complexidade dos movimentos rápidos, ágeis e precisos da bailarina. A complexidade natural dos movimentos de uma criança. Tão complexos que aparecem desfocados, quase como se fosse impossível captar toda essência de um simples movimento.

Narrativa 07

A primeira imagem, das duas crianças presas pelos suspensórios, por si só, à primeira vista parece engraçada e até provoca o riso. No entanto, associando-a com a segunda imagem do cão que alegremente se diverte a esfregar nas ervas do campo, não consigo deixar de fazer um paralelismo entre as duas. Afinal as duas crianças presas pelos suspensórios lembram a imagem do cão habitualmente preso à trela e, se estranhemos tal facto numa criança, se calhar devíamos também estranha-lo num animal dócil como o cão (se excluirmos pit bull e afins...). Sentem-se muito mais felizes assim, livres no espaço deles, em contacto com a natureza, como se vê na segunda fotografia, do que sempre presos a uma trela.

Narrativa 08

Neste conjunto, a primeira fotografia não me lembra mais nada além de monotonia, com esta casa branca, cheia de janelas todas iguais, com paredes sujas e feias, enfeitadas de er-

vas e grades em cima. Nas duas últimas imagens, alguém deve estar à espera de um prato de comida para fazer a sua refeição, na imagem de cima. E, na de baixo, alguém decidiu brincar com a comida e fazer um verdadeiro banquete colorido, ou porque se fartou de esperar que a comida chegasse, ou talvez apenas devido a um rasgo de inspiração artística.

Narrativa 09

A primeira imagem mostra uma rapariga com o olhar preso em algo, atenta a qualquer pormenor que lhe desperta a curiosidade e também alguma preocupação. A segunda marca o contraste entre dois tons de pele bem distintos. A criança branca e a mulher preta: diferentes, mas unidas. A terceira mostra a simplicidade e capacidade de adaptação das crianças, que mesmo num ambiente sério e austero como é este jardim bem cuidado pertencente aquela espécie de palácio, e vestidas a rigor, conseguem brincar e divertir-se à sua maneira, com os mesmos baldes que vemos nos “meninos de rua”.

Narrativa 10

A fome. Na primeira imagem vemos o pão a ser amassado, que embora sendo um alimento de todos, ricos e pobres, acaba por ser muitas vezes a única, ou uma das únicas fontes de alimento dos mais carenciados. Na imagem seguinte temos uma mesa posta, onde o alimento dominante é o pão, provavelmente não pertencerá a uma família rica mas sim a alguma com dificuldade em sacar a fome. Na terceira vemos o maior sinal de pobreza, mãos estendidas à espera de algo, às vezes dinheiro... às vezes pão, porque a fome é muita.

Narrativa 11

A pobreza nas crianças, onde ela é mais dolorosa de ver, por quem está de fora como espectador, e onde ela parece ser menos sentida e incomodativa, por parte de quem a vive. Ambas as imagens mostram crianças de raças diferentes, igualmente mal vestidas, pobres e mal arranjadas, mas igualmente bem dispostas ou conformadas, que sorriem com os seus pedaços de brinquedos, que outras crianças ricas e mimadas não hesitariam em rejeitar.

Narrativa 12

Versatilidade, diversidade e encanto é o que me sugerem estas duas fotografias. Versatilidade e diversidade porque as coisas podem ter diversas utilidades, dependendo das neces-

sidades e engenho de cada um, uma vez que vemos uns sapatos devidamente calçados nos pés de uma criança, que os aprecia com se fossem os mais bonitas. E na segunda fotografia, um par de sapatos serve de abrigo a dois lindos e frágeis gatinhos, confortavelmente instalados em cada um deles. Os pequenos gatinhos são uma ternura, apesar de parecerem assustados, daí a imagem lembrar encanto também.

Narrativa 13

Aqui a primeira imagem sugere-me uma atitude provocatória, pelas expressões travessas nos rostos das crianças que se encontram dentro do autocarro, e também pelo gesto da mão por entre as portas. As outras duas fotografias são... população. Gente, muita gente concentrada, muita criança junta no mesmo espaço, umas denotam um misto de espanto e curiosidade (na fotografia de baixo), as outras mais um misto de espanto e algum receio (na fotografia de cima.)

Narrativa 14

Na primeira imagem vejo dois tipos de crianças numa escola: os atentos, e os impacientes, aqueles que não tiram os olhos do relógio na expectativa de que a aula termine e possam realmente fazer algo que lhe interesse. Na segunda vejo o reforçar da ideia das crianças atentas na escola, que cultivam a leitura desde cedo, mesmo fora das mesmas, através do(a) menino(a) que mal se vê, atrás do jornal que atentamente lê, numa escadaria. A terceira imagem penso que pode retratar um acidente de percurso. Alguém deixou cair uma garrafa no chão e derramou um líquido que ficou marcado na rua, talvez por descuido próprio, talvez por descuido de outra pessoa que passava, quem sabe até se não seria intencional. Talvez a senhora idosa a tivesse largado sem hesitar para ir correr apanhar a manta que se encontra no chão mais à frente.

Narrativa 15

As primeiras duas fotografias lembram-me injustiça, sofrimento e revolta. A criança na primeira imagem, que sofre com a guerra, sem cabelo, com olhar triste e perdido, num cenário pobre e destruído... alimenta a revolta e a vontade de lutar para mudar as coisas, então há quem erga os punhos, junte esforços, ainda que de braços acorrentados, para quebrar barreiras, mudar mentalidades e lutar pelos seus direitos, como se vê na segunda

fotografia. Na última imagem surge um grupo de crianças e jovens, observadores, curiosos, interessados em algo que se está a passar do outro lado. Talvez um acontecimento importante e alegre, talvez uma situação mais trágica... afinal de contas, o ser humano tem o dom de se sentir interessado por qualquer coisa que envolva drama e sofrimento... quem sabe não será apenas um cão que atravessa a rua naquele instante.